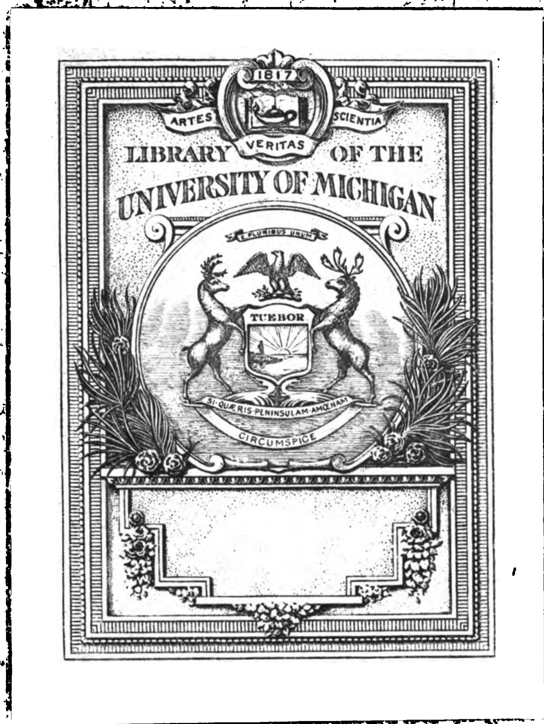

LUIS BARDON
LIBRERO - ANTICUARIO
LEE TU
Madrid
QUE TE


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

LECCIONES

DE

LITERATURA ESPAÑOLA,

ESPLICADAS EN EL ATENEO

CIENTIFICO LITERARIO Y ARTISTICO

POR

DON ALBERTO LISTA. y Aragón

MADRID.

IMPRENTA DE DON NICOLAS ARIAS.

1836.

CONTIENE.



LECCIONES

DE

LITERATURA ESPAÑOLA.



INTRODUCCION.

Habiendo sido honrado en 1822 por el *Ateneo* con el título de profesor de literatura española, servi esta cátedra hasta mayo de 1823 en que la invasion francesa acabó con aquella sabia y utili-

sima corporacion, asi como con otras muchas cosas. Nombrado ahora por el nuevo Ateneo español para la misma clase, puedo al continuar mis lecciones, decir como el ilustre Luis de Leon, cuando saliendo de las cárceles de la inquisicion, subió por la primera vez á su cátedra de Teologia: *dijimos en la leccion de ayer.....* Esta coincidencia con aquel grande hombre me seria sumamente lisongera, si yo solo, y no toda la nacion, hubiese participado de la terrible catástrofe de 1823.

Me parece oportuno, antes de dar principio á este nuevo curso, hacer una ligera reseña de las materias que se trataron en el anterior.

Empezamos nuestras esplicaciones por la poesía, y recorrimos todos sus ramos, escepto la dramática, desde los orígenes mas remotos de la lengua castellana hasta nuestros dias. Observamos aun en composiciones informes, como el poema del Cid, el de Alejandro y en los Berceos la lucha perpetua entre un idioma todavia inculto y bárbaro, y el genio de la inspiracion, que pugnaba por dominarlo y plegarlo á sus movimientos. Esta lucha fue ya menos terrible en las composiciones del arcipreste de Hita, y aun menos en las de los poetas del siglo XV. No olvidamos la atrevida empresa del genio español Juan de Mena, de crear en nuestra versificacion un lenguage poético y esclusivo. En fin, llegamos al siglo de Garcilaso, espusimos los progresos rápidos de la poesía y del idioma, notamos las causas de su decadencia espantosa hasta mediados del siglo XVIII, y de su restauracion en el último tercio de este siglo, debida á los Luzanes, á los Moratines y á los Melendez.

Numerosas aplicaciones se hicieron, ya por mí, ya por los discípulos de la clase, de los principios generales de la poesía épica, lírica y elegiaca, á las mejores composiciones, que fueron analizadas, de los poetas del siglo XVI y de los de la restauracion á fines del XVIII. De modo que cuando se abolió el Ateneo, estaba casi concluido el curso de poesía que me habia propuesto esplicar.

Pero en todo él nada se dijo de nuestra poesía dramática: materia inmensa, en la cual hemos sido creadores de un género particular, y que merece ella sola un año entero; asi por lo poco conocida que es, como por el espíritu de sistema con que se ha juzgado, y condenado sin apelacion nuestro teatro del siglo XVII. Este pues, será el objeto de las esplicaciones en el presente curso.

Pero antes de dar principio á ellas, no podemos desentendernos de la gran cuestion que divide en el dia la literatura europea, acerca de la preferencia que reclaman unos á favor de la literatura *clásica*, y otros á favor de la *romántica*: cuestion que no ha faltado quien quiera darle un barniz político asimilando los clásicos á

los absolutistas, y los románticos á los liberales: como si el liberalismo consistiera en el desprecio de toda ley y norma de conducta: desprecio que suelen afectar algunos que toman el nombre de *románticos*, con respecto á las reglas y leyes del arte.

Pero empecemos por definir las voces: porque es imposible raciocinar sobre cosas que no estan bien definidas, ó no se saben lo que son.

La palabra *clásico* siempre ha significado lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo á todos los que quieran emprender la misma carrera. Shakespeare es un escritor clásico para los dramáticos ingleses, á pesar de que se le mira como el gefe del drama *romántico*.

Tomada la palabra *clásico* en este sentido, claro es que debe comprender lo que sea superior en todos los géneros, incluso el que se llama *romántico*. El *Otelo* de Shakespeare, *el médico de su honra*, de Calderon; *el desden con el desden*, de Moreto, son composiciones *clásicas*, tomada la voz en este sentido.

La palabra *romántica*, inglesa en su origen, si atendemos á este, significa todo lo que se semeja al mundo ideal que se finge en la novela (*roman*). Aventuras, lances imprevistos, nigrománticos y apariciones, trasgos, vestiglos y gigantes son los elementos de la novela, definida en su totalidad. Este género, muy poco cultivado en la antigüedad griega y romana, fue sin embargo la literatura favorita de los siglos medios. Despues de la restauracion de las letras, se modificó segun las ideas y costumbres nuevas: y continuó siendo la diversion de las personas que no tienen pretensiones en literatura. Sin embargo seria una insigne necedad despreciarlo: á él pertenece la inmortal obra del *Quijote*.

Nosotros no podemos creer como algunos, que el género clásico sea aquel en que se observan las reglas y *romántico* en el que se desprecian entregándose el poeta á todos los desvarios de la imaginacion. La poesía es un arte: y no hay arte sin reglas, deducidas de la observacion de la naturaleza y de los modelos.

De lo dicho hasta aqui se infiere, que no hay mas que dos géneros, uno *bueno*, y otro *malo*, asi en literatura como en las demas artes y ciencias. Las composiciones que esciten un grande interés, serán *buenas* á pesar de algunos defectos. Las que nos causen sueño, fastidio ó risa por los delirios del autor, serán *malas* á pesar de algunas bellezas.

Solo hay un sentido en el cual las palabras *clásico* y *romántico* tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y de observar y es entendiendo por literatura *clásica*, la de la antigüedad griega y romana, y por literatura *romántica*, la de la Eu-

ropa en los siglos medios. Bajo este aspecto, la cuestion se presenta en un punto de vista mas elevado, y merece llamar la atencion del humanista, del historiador y del filósofo.

En efecto, si la literatura de cualquier nacion ha de ser una pintura fiel de sus ideas, costumbres y sentimientos, claro es que la de los griegos y romanos debió ser muy diversa de la de los pueblos de la edad media. Los primeros vivieron por decirlo asi, en el foro; su religion era la de los sentidos y de la imaginacion, con poca ó ninguna influencia en la moral: asi su literatura debia ser esencialmente la de las imágenes, que embellecen la naturaleza, y la de los sentimientos comunes y conocidos de la humanidad. No habia entre ellos poderes sobrenaturales desconocidos y misteriosos porque sus dioses, á pesar de la multitud de ellos que poseian, tenian señalados los círculos de sus atribuciones, asi como los magistrados de sus repúblicas. No habia pasiones ni afectos, que tubiesen una fisonomia individual: porque la comunicacion continua de los ciudadanos entre si asimilaba todos los afectos políticos y sociales. Las fiestas religiosas eran públicas, solemnes, llenas de pompa: mas ningun recogimiento, ninguna reflexion sobre si mismo, ningun resultado moral exigian del particular que asistia á ellas, sino el principio general de que se deben venerar y temer los dioses, y obedecer las leyes.

La vida social de los pueblos de la edad media, era enteramente contraria. Los gobiernos monárquicos y feudales aislaron los hombres y las familias en los castillos y en las casas. Los goces y aflicciones de la vida doméstica se sostituyeron á los movimientos de las plazas públicas. Las pasiones individuales adquirieron mayor energia, no templadas ni modificadas por el trato de la vida comun. Pero estas diferencias, aunque muy grandes, aparecen pequeñas en comparacion de las que produjo el principio religioso del cristianismo. El hombre puesto en íntima comunicacion con el Ser Supremo, infinito, inmenso é indefinible, y obligado á merecer su amor, á temer su justicia, debió dar á sus deseos é inspiraciones religiosas aquella vaguedad sublime, aquella direccion indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad: y volviendo despues sobre si mismo y examinando los senos mas profundos del corazon, descubrir los dos hombres contrarios que en él existen en lucha perpetua: uno sometido á la razon; otro, que quiere romper el freno, y abandonarse al arbitrio de las pasiones. Estas tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino tambien porque en cada individuo eran mas ó menos poderosas segun la resistencia.

Basta lo que hemos dicho para demostrar cuan diversa debia

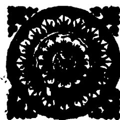
ser la literatura de dos épocas, tan diversas en posicion social y religiosa. La primera daba márgen á describir pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general: la segunda, hombres aislados, los afectos luchando contra el deber, y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primer literatura debió pintar *al hombre esterior*: la segunda, *al interior*: y esta diferencia es tan notable, que hubo de modificar las mismas reglas de convencion; porque para describir en general un afecto, como el amor, los celos ó la ambicion, no se necesita un cuadro tan estenso como para describirlo en un individuo, que lucha contra él, y unas veces es vencido, otras vencedor.

Un solo hecho basta para demostrar que esta no es una teoría forjada arbitrariamente, sino deducida de la misma naturaleza de las cosas. Regístrese todo el teatro, toda la literatura griega y romana; y no se hallarán ejemplos de esta lucha entre la *pasion* y *el deber*; aunque algunas veces se encuentre entre dos ó mas pasiones. El contraste, la lid entre *el hombre de la razon* y *el hombre de los sentidos* es característico y esclusivo de la literatura de los pueblos cristianos.

Una y otra carrera estan abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender, con tal que agrade, que interese, y sobre todo, que respete la moral. Jamás debe olvidar el poeta, que la descripcion del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta é indeclinable en las costumbres: y que esta influencia ha de ser buena ó mala. Ahora bien, la belleza es incompatible con la inmoralidad. Yo sigo con terror, pero con mucho interés á Lope de Almeida en la comedia de *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon. Observo sus primeras sospechas: su solicitud para ocultarlas de su esposa, la certidumbre que adquiere de su agravio: su juramento de vengarle: su cuidado en preparar los medios de venganza de modo que no le deshonre la publicidad misma del desagravio. Poco me importa que se varie el lugar de la escena, que pase mas tiempo que el de la representacion: porque á nada atiendo sino á las convulsiones y tormentos de aquel corazon noble, ofendido, y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza.

Pero cuando veo al autor del *Angelo* pugnar por hacer interesante y respetable una muger prostituida: al de *Antony*, no solo disculpar, sino ennoblecer el adulterio y el asesinato: cuando se me presenta en *la Torre de Nesle* á las princesas de la casa real de Francia entretenidas en arrojar al Sena al rayar el alba los aman-

tes con quienes habian pasado la noche, me escapo con indignacion de aquel estercolero moral, y me refugio á leer una tragedia de Racine ó una comedia de Moreto, donde estoy seguro de no encontrar esas monstruosidades ridículas al mismo tiempo que atroces, de la naturaleza humana.



LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA, ESPLICADAS EN EL ATENEO CIENTIFICO LITERARIO Y ARTISTICO.

POR D. ALBERTO LISTA.

1ª LECCION = LITERATURA DRAMATICA.

La naturaleza de las materias que me he propuesto tratar en este curso, no permite que emplee mucho tiempo en la esposicion general de los principios y reglas de la poesía dramática; porque no tratamos ahora de la literatura en general sino solo de la española. Por otra parte, yo debo suponer que todos los que me honran con su atencion han hecho ya, ó á lo menos se hallan en estado de hacer por sí mismos el estudio de las teorías pertenecientes á la tragedia, á la comedia, á la ópera, y á las demas especies de poesía dramática. Por esta razon me limitaré á dar una idea sucinta, pero filosófica de dichas teorías. Los que deseen verlas con mas estension pueden consultar la Poética de *Luzan* que es el escritor español que ha desenvuelto mejor los principios de Aristóteles en esta materia.

Drama es la representacion poética de una accion humana; representacion que tiene por objeto interesar y complacer á los espectadores. De esta definicion deben deducirse naturalmente todas las reglas del género dramático.

Si es una *representacion*, nunca debe verse en ella al poeta, sino á los personages que introduce. El *plaudite* con que concluian las comedias romanas, y el pedir aplausos, y perdon de las faltas, tan comun en las españolas, son una infraccion de esta regla, bastante disimulable; pues al fin de la pieza se puede ya dar por concluida la representacion, y suponer que los actores hablan en su propio nombre ó en el del poeta, asi como en el prólogo. Mayor defecto nos parece el de la *Aulularia* de Plauto, cuando Euclion fuera de sí porque le habian robado la olla en que tenia su tesoro, se dirige á los es-

pectadores, les pide que le descubran al ladron, se desespera de verlos reir, y esclama desesperado:

Novi omnes; scio fures esse hic complures.

Moliere imitó en su *Avaro* este rasgo; pero se guardó muy bien de decir que *entre los espectadores habia muchos ladrones*. El público de Paris no hubiera sufrido esta chanza pesada; asi como no la sufriria el de Madrid, ni el de Londres, ni el de ninguna otra nacion de las actuales de Europa.

En nuestras comedias no es muy comun dirigirse el actor á los espectadores; pero no dejan de encontrarse en ellas algunos ejemplos de este defecto. La hipótesis dramática es esta: se supone que en cierto lugar, nacion y época sucede un hecho, y que los personages que intervienen en él, se presentan á los espectadores para egecutarlo. No hay pues, ni puede haber la menor relacion entre los autores y el auditorio; y cuando Calderon en una de sus comedias hace al gracioso, que tenia que hacer una narracion, implorar la asistencia del apuntador con estos versos.

Aqui, apuntador, memoria
tu anacardina me dé.

nos indignamos de un abuso tan ridículo del *quidlibet audendi* de Horacio.

Aunque la accion representada ha de ser humana, no por eso quedan escluidos del teatro los dioses del Gentilísimo que tenian todas las pasiones y defectos de los hombres, ni los seres sobrenaturales creidos en la edad media y existentes en la imaginacion del vulgo. El espectador lo cree todo, con tal que se le divierta. Como estos seres son fantásticos, y pueden tomar el cuerpo y el caracter que acomode al poeta, sus acciones se asemejan á las humanas. En cuanto á los objetos espirituales de nuestra creencia, es dificil y aun peligroso introducirlos en el teatro. Sin embargo puede hacerse con ciertas precauciones; y en la tragedia de *La muerte de Abel* se oye con verdadero terror la voz del Altísimo que condena á Cain.

La representacion dramática debe ser *poética*: es decir que es lícito al poeta fingir sucesos que nunca han existido,

recurrir al mundo ideal de la mitología antigua, ó crear otro nuevo, añadir ó quitar á los hechos históricos las particularidades que le convengan: pero en estos hechos es necesario tener la advertencia de no falsicar notablemente la historia, ni alternar los caracteres conocidos de los personages. Cesar no se puede presentar en la escena como un hombre cobarde y cruel, ni Neron como generoso ó clemente. Es un defecto general de nuestros autores cómicos haber convertido los héroes de la antigüedad en caballeros castellanos del siglo 17 con sus ideas de honor y de desafío, sus idolatrias amorosas, sus furores celosos, y aun algo de eso se le pegó al teatro francés del siglo de Luis XIV, por mas clásico que sea. Los Aquiles, los Pirros, los Orestes de Racine espresan á veces sentimientos amorosos, agenos de la rusticidad de los tiempos heróicos de la Grecia; y mas propios de la galanteria que dominaba entonces en la corte de Versalles.

Hay una razon muy filosófica para que no se puedan alterar notablemente ni los hechos ni los caractéres históricos. En una nacion culta el auditorio se compone casi siempre de de hombres instruidos, á quienes no son desconocidos ni los sucesos de la historia, ni los caractéres de sus principales héroes, y la conciencia de esta clase distinguida de espectadores se rebela á cada momento de la representacion contra la osadia del poeta, cuando se atreve á desfigurar los hechos ó los personages.

Hemos dicho que el drama es la representacion de una *accion humana*; pero hemos añadido que ha de *interesar* y *complacer* á los espectadores. Es necesario pues, definir en que consiste este *placer* y este *interés*, para deducir los caractéres que ha de tener una accion verdaderamente teatral.

El *placer* dramático, así como los demas placeres que nos proporciona la poesia, no es *sensual*. Enhorabuena que las decoraciones sean magníficas y propias, esto es, correspondientes al carácter de los personages que intervienen en la accion; pero un drama, cuyo único objeto fuera alhagar la vista de los espectadores con variadas y hermosas mutaciones ó transformaciones, como sucede en nuestras comedias de magia, y se observa en *El vellocino de oro* del gran Corneille, falsearia el principal objeto de su institucion, que consiste, no en agradar la vista, sino en la imaginacion y el corazon. En los melodramas son obligados los bayles; y siempre se procura, con razon ó sin ella, introducir un coro de aldeanos de

ambos sexos, que baylen, para interrumpir sin duda las penas y cuidados de los personages principales. El espectador de buen gusto no asiste á la representacion de un drama para ver baylar. No hablamos aqui de de los bayles pantomímicos, que son una verdadera representacion dramática.

El placer que debe resultar del drama tampoco es puramente intelectual, como el que resulta del estudio y conocimiento de las verdades científicas. Al teatro no se va á trabajar, sino á gozar. ¿Cuales pues son los goces que el drama debe proporcionar al espectador? Los de la imaginacion y del sentimiento, únicos dignos del hombre civilizado. Si el poeta tiene el arte de escitar la simpatía del espectador hacia los personages que introduce, y de conducirle de lance en lance, ya aterrado, ya compasivo, ya risueño, hasta la catástrofe; si al mismo tiempo alhaga su oido y su imaginacion con una elocucion facil, pura y pintoresca; si conserva hasta el fin los caractéres como comenzaron al principio; si los incidentes del drama se deducen naturalmente unos de otros, y todos tienen su razon suficiente en los caractéres conocidos de los personages; habrá llenado todas sus obligaciones, y el espectador se retirará satisfecho de él.

El interes teatral es de dos maneras, ó relativo á la accion, ó á los personages. La accion nos interesa como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer; los personages como hombres, partícipes de nuestros afectos, vicios y virtudes. El primer interés nace de la novedad de la accion, verosimilitud de los incidentes, y recta conduccion de ella hasta la catástrofe: el segundo de la naturaleza misma del hombre, para el cual nada que pertenezca á otro hombre, verdadero ó representado, puede ser indiferente. De aqui es que el principal interés dramático, fuente de los mas grandes placeres que proporciona la representacion, es el *personal*; es decir, el que se toma por la persona ó personas, á cuyo favor ha querido el poeta escitar nuestra simpatia. Este interés es la primera de todas las reglas dramáticas: á ella estan subordinadas todas las demas. El poeta que sepa cumplirla, está seguro de la inmortalidad, á pesar de los defectos en que por otra parte incurra; escepto si estos defectos pertenecen á la línea moral. Esto necesita de esplicacion.

Las verdades morales son de un orden muy superior á los placeres de cualquier especie que sean; y si del que recibimos en la representacion dramática ha de resultar el des-

conocimiento, la infraccion, ó la sola atenuacion de un principio moral, aquel placer es pernicioso, como el del adulterio y el del hurto, y debe proscribirse. La representacion de cualquier accion humana ha de tener forzosamente un efecto moral, aunque el poeta no lo solicite; y si el efecto no es bueno, sino contribuye á afianzar en el espectador los sentimientos de rectitud innatos en todos los hombres, ha de ser forzosamente malo; y todo el genio poético del autor no salvará su pieza de la proscripcion de los hombres de bien. Sabido es el efecto de la pieza de Schiller, intitulada *Los Ladrones* sobre la juventud de Friburgo, cuando se representó en esta ciudad. Todos quisieron levantarse contra los magistrados, y derribar el orden social para sustituirle otro en que *el Ladron*, descrito por el poeta, fuese una persona interesante, como lo fue en el drama. ¡Triste y lamentable triunfo del talento, concedido por el cielo para crear, no para destruir!

Mas yo quisiera hallar una razon, no política ni moral, sino puramente literaria, para proscribir, no solo de la escena, sino tambien de todo género de poesía, las composiciones contrarias á la moral; y no será dificil encontrarla en la misma naturaleza del placer que buscamos en estas composiciones. Cuando el poeta pugna por escitar nuestro interés á favor del vicio ó de la maldad, ¿no se levanta en todos los corazones rectos un grito de indignacion contra él? ¿Puede ser bello lo que es malo en moral? El pueblo de Atenas ¿no se conmovió contra un verso inmoral de Eurípides, puesto en boca de un personage perverso, de modo que fue menester que el mismo poeta se disculpase, diciendo que habia puesto la máxima en boca de un personage detestable para mostrar cuan odiosa debia ser? Al contrario, ¿no se levantó todo el inmenso concurso del teatro romano y dió gritos de aplauso y de admiracion, cuando pronunció el actor aquella hermosísima sentencia del *Heautontimorumenos* de Terencio.

¿*Homo sum: humani nil á me alienum puto?*

y en el mismo caso de *Los Ladrones* de Schiller, ¿nos persuadiremos de que todos los espectadores participaron de aquel movimiento antisocial? ¿No es de creer mas bien que una parte de la juventud, edad muy propia para gustar de los vicios brillantes, mas acostumbrada á sentir que á raciocinar, mas facil de seducir y de arrastrar por el calor del diá-

logo y de la elocucion, fue la única que se dejó arrebatar de los sofismas inmorales puestos en accion?

Existe, existe en el fondo del corazon humano el principio de la rectitud. El hombre puede dejarse arrastrar de su pasiones porque es debil; mas no desoir el grito de su conciencia. Cometemos acciones malas; pero no nos gustan las malas máximas. La verdad, la virtud y la belleza tienen entre sí una union mas íntima de lo que se cree, y no puede ser bello en moral ni interesarnos en el teatro, sino lo que esté conforme con los principios de la rectitud natural. Si hubiese un pueblo en el cual fuese aplaudida una máxima errónea en moral, digamos atrevidamente que ese pueblo se halla fuera de la línea de la verdadera civilizacion; porque el primer elemento de esta es la virtud.

De los principios sentados hasta ahora se infiere que la accion dramática debe ser interesante por su novedad, por sus incidentes bien deducidos, y por el caracter del personage, á cuyo favor escita el poéta nuestra simpatía. Pueden representarse defectos, vicios y aun maldades, pero de modo que su representacion produzca la detestacion de ellas. Atrocidades, ni aun para esto deben representarse, porque están fuera del orden comun de nuestras ideas y sentimientos. Suceden, es verdad; pero no todo lo que sucede puede representarse: y asi como nos dormiríamos en un drama en que se nos presentasen escenas de la vida comun, las cuales estamos viendo todos los dias, asi huiriamos con horror de Atreo, si cuece en el teatro los miembros del hijo de Tiestes, y de Procusto, ajustando al nefando lecho los cuerpos de sus huéspedes.

Dicho se está que la accion dramática debe ser verosimil, asi como debe serlo la narracion historia, la novela, y en general, toda clase de composiciones literarias. Pero deben cuidadosamente distinguirse en la poesía dramática dos clases de verosimilitudes: á la una llamaré *material*, y á la otra *moral*. Introduzco estas dos voces nuevas, porque la teoría que voy á esplicar, fundada en la distincion que acabo de hacer, es tambien nueva: á lo menos no me acuerdo de haberla visto en ningun autor.

Llamo verosimilitud *material* á la que resulta de hacer la representacion teatral lo mas parecida que sea posible á la verificacion natural del suceso; y verosimilitud moral á la que resulta de estar unos incidentes, sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caractéres de

los personages. Esta es la verosimilitud principal del drama, porque de ella depende el interés que hemos llamado *personal* de la representacion. La primera le es muy subordinada, porque depende de un convenio tácito entre el espectador y el poéta.

En efecto, es imposible en el teatro la completa ilusion. Para que la hubiese, seria preciso que el lugar de la escena fuese uno é invariable, y perfectamente igual á aquel en que sucedió el hecho, de modo que la vista de los espectadores penetrase, si fuese necesario, murallas, techos y paredes. La accion no deberia durar mas tiempo que el estrictamente necesario para la representacion, sin entreactos ni interrupciones y los personages debian hablar, no en verso, sino en prosa, y eso en la lengua propía de su nacion; lo que nos divertiría mucho, asi como probablemente se divirtieron los romanos con el pasage en lengua púnica, puesto en boca de Hannon en la comedia del *Pénulo* de Plauto.

Claro es que nada de esto puede hacerse. Tenemos que contentarnos los espectadores, mal que nos pese, con ver el lugar de la escena abierto, para que nuestra vista pueda penetrar en ella: el arbitrio de los cordoncitos colocados en el proscenio para figurar cerrado un salon, se ha desechado, y justamente, porque nada cerraba, y solo servia para atestiguar una verosimilitud imposible de realizar. Cesar, Alejandro y Timurbek han de hablar en las lenguas modernas de Europa, y han de versificar bien; asi como en la ópera han de cantar con perfeccion. En fin, la accion y la representacion han de interrumpirse en los entre actos, ya para la comodidad de los actores, ya por la imposibilidad de comprender toda la accion en el tiempo que dura el drama. Aquellos intermedios representan los periodos ó intérvalos de tiempo que necesita el poé para llegar á la época de la catástrofe.

Los griegos inventaron otro medio de evitar ambos inconvenientes. La escena permanente, que es lo que se llamó despues *unidad de lugar* era necesaria en sus teatros, porque abrazaban un recinto grande, las decoraciones eran fijas: la unidad de lugar traia necesariamente consigo la de tiempo, porque era imposible que los mismos personages á la vista de los espectadores salvasen, no ya un dia ó dos, pero ni aun el intérvalo de algunas horas. Pero esta dificultad la vencian por medio del coro, esqectáculo magnífico de poesía lírica y de música. Componiase por lo regular de personas adictas al per-

sonage principal del drama; y el corifeo, ó guia de los demas del coro, era un interlocutor en el drama mismo. En los intermedios cantaba el coro, atravesando el teatro en tres sentidos diferentes, odas análogas á su situacion, pero del género mas arrebatado y sublime.

Este espectáculo debia ser muy agradable para los griegos; y aun lo seria para nosotros; mas yo dejo á la consideracion de mis oyentes decidir si ganaba ó perdia con él la verosimilitud dramática. Los cantos y paseos del coro nada tienen que ver con la accion, ni la hacen adelantar un punto. Solo sirven, cuando mas, para espresar los sentimientos que las situaciones sucesivas del héroe de la pieza inspiran á sus amigos. Los poetas griegos sacaron el mayor partido posible de los coros que hallaron ya establecidos en las fiestas teatrales, pues estas empezaron en la solemnidad del dios Baco, á quien se cantaban himnos, que eran entonces la parte principal del espectáculo, y la representacion la accesoria. Lo contrario sucedió cuando el arte dramática llegó entre ellos á la perfeccion. Racine introdujo los coros con oportunidad y maestria en sus dos tragedias sagradas de Atalía y de Ester. Pero es necesario confesar que atendido el estado de nuestro teatro, en muy pocas composiciones podria introducirse el coro, y que aun entre los griegos, con respeto al objeto principal del drama era una verdadera superfetacion.

Entre nosotros no es posible conservar ilesas las unidades de tiempo y de lugar sin sacrificar bellezas dramáticas de primer orden, sin reducir á conversaciones y diálogos la mayor parte del drama, que privado de accion fastidiaria en vez de deleitar, y en fin, sin caer en la mayor de las inverosimilitudes, cual es la de cambiar muchas veces en pocas horas la suerte de los interlocutores, y la de reunir en un solo lugar cosas que necesariamente han debido pasar en diferentes sitios. Es imposible que en pocos momentos se pase del esceso del amor al del odio, como muchas veces se ve en la Andrómaca de Racine: no es esa le marcha de las acciones humanas. No es posible que en el mismo sitio donde asistia el gobernador de Sicilia se fragüe la horrible conspiracion que dió origen á las *vísperas sicilianas*, como se ve en la tragedia del mismo nombre, de Delavigne.

Una de dos, ó reducirnos á la sencillez de la composicion dramática de los griegos y llenar con los coros el tiempo ne-

cesario para dar al espectáculo la competente estension, ó dar mas latitud á las rigorosas unidades de tiempo y de lugar; porque los amoríos episódicos, y casi siempre ridículos que hacian pasar el tiempo esperando otra cosa mejpr, y las confidencias que no se han hecho hasta despues de comenzado el drama, y que descubren el artificio por las mismas precauciones que toma el poeta para disculparlas y hacerlas verosímiles, son recursos miserables y desacreditados ya. Ningun motivo de amor propio puede obligarme á pedir que se mitigue la severidad de las reglas en esta parte; porque si bien me he dedicado á la poesía, nunca á la dramática, para la cual he reconocido siempre la insuficiencia de mi talento.

Debe pues, estenderse á un pueblo ó sus cercanías la unidad de lugar; y en cuanto á la de tiempo, no debe existir mas regla que la de que no se haga sensible su escesiva duracion á los espectadores, de modo que les incomode. Por la misma razon no queria yo que en un mismo acto se cambiase el lugar de la escena, sino que las variaciones se hicieran al empezar los actos, porque entonces chocan menos al auditorio.

Pero todas estas reglas que se refieren á la verosimilitud material, son de convencion. La esencial es la verosimilitud moral. Los actores ni deben hablar ni obrar sino en virtud de sus carectéres ya conocidos; y una falta en esta parte de la composicion pesa mas que todas las infracciones contra las unidades. No debe haber en el drama incidente ni combinacion alguna que no se halle justificada por los antecedentes y por los caractéres.

La esposicion del asunto y de la preparacion de la catástrofe son indudablemente las dos partes mas difíciles del drama. Desterrados los confidentes, que solo se introducian antes, para enterar al auditorio de lo que debe saber al principio de la representacion, es preciso que los primeros diálogos entre los personages importantes del drama den á conocer la situacion recíproca, los intereses, las intenciones, y la cuestion ó el *nudo* sobre que versa la composicion dramática. El interés debe crecer á cada paso que de la accion, y asi las dificultades mas graves, los incidentes mas peligrosos deben dejarse para el fin: ellos son los que han de servir de preparativo á la catástrofe. Tal es en general la composicion del drama: y si al mismo tiempo se considera que es necesario atender á las costumbres y caracteres de los personages, el enlace de las escenas é incidentes, á las situaciones que han de inventarse á propósito para hacer que resalten los caractéres, y en fin á la elocucion

que siempre ha de ser correspondiente al carácter, á la situacion y á la dignidad del que habla, no habrá dificultad en creerme si digo que ninguna obra de literatura supone mas genio que la composicion de un buen drama. Asi no es de estrañar que sea muy corto el número de composiciones de esta especie que se acercan á la perfeccion.

Estas que acabo de esplicar son las reglas generales para la composicion del drama: interés ácia los personages principales que entran en él; interés que crezca, pero nunca contrario á los sentimientos de rectitud y de moral; una elocucion pura y acomodada al caracter, condicion y pasiones del que habla; una accion bien sostenida hasta su fin; y las unidades de tiempo y de lugar respetadas todo lo que sea posible; he aqui las reglas esenciales de la composicion dramática. No hablo de la unidad de accion, porque esta es esencial, no ya á la composicion del drama, sino al drama mismo: mas debo advertir que han sido demasiado severos los que cuando una accion, una cuestion principal está decidida, creen que se halla concluido el drama; y no quieren que otra que nace de la primera y que enlazada con ella queda aun indecisa, pase á comover é interesar de nuevo á los espectadores. Todos los preceptistas (y no se interpreten estas espresiones *in malam partem*, pues como he dicho, no hay arte sin preceptos) han censurado con demasiada rigidez la tragedia de los Horacios de Corneille, diciendo que con la muerte de Curiacio y el triunfo de Horacio acaba la tragedia; porqué ¿cuál, suelen arguir, era la cuestion? La cuestion era si triunfaria Roma ó Alba: ambas ciudades contendian sobre el mando, y elegidos campeones y por una y otra, se habia acordado que quedaria sometida aquella cuyos defensores fuesen vencidos. Horacio, campeon de Roma, triunfa; pero al volver á su casa se encuentra con su hermana Camila, la cual al saber que ha muerto el que iba á ser su esposo, maldice su victoria é insulta al héroe, que arrebatado de un furor patriótico, pero barbaro como el siglo en que vivia, la atraviesa con su espada. Este parricidio era un delito gravísimo entre los romanos; el perpetrador es llamado á juicio; y amenazado de todo el rigor de la ley, en virtud del gran mérito que acababa de contraer, del gran servicio que acababa de hacer á su patria, es por fin absuelto, y aqui es donde termina la tragedia. Si el poeta no hubiera hablado nada en los primeros actos del amor de Camila á Curíacio; sino hubiese mediado la amistad de Horacio con Curíacio el mayor, si este amor no hubiese sido

aprobado por sus padres, que habian formado el proyecto de unirlos: si la suerte, ó la eleccion de los reyes de Rom a y Alba, que nombró á Curiacio y Horacio por campeones, no hubiese producido en los corazones de estos héroes la lucha del patriotismo contra todas las pasiones nobles del corazon humano, lucha propia de personas ligadas por los vínculos del amor fraternal, que se miraban como miembros de una sola familia; ninguna disculpa hubiera tenido el autor si concluida la batalla, hubiera continuado la tragedia; pero ¿qué espectador que tenga corazon, podrá, al ver á Camila privada de su esposo, dejar de interesarse en lo que hará la infeliz romana? Cuando despues Horacio la asesina bárbaramente, ¿qué espectador tampoco podra dejar de interesarse ya en la suerte que tendrá el héroe en la causa que por aquel error se le promueve? Yo veo tan unida esta segunda accion con la primera, que solo puedo considerarla como una consecuencia de la misma. Se le perdona á Homero que no haya concluido la Iliada en la muerte de Hector; donde efectivamente debia hacerlo porque lo que iba á cantar no era la ruina de Troya, sino la ira de Aquiles y los efectos que esta ira produjo en el campo de los Griegos. Habiéndose negado á pelear aquel héroe, que era como su Dios tutelar, su inaccion atrajo mil males á sus compatriotas hasta que muerto Patroclo á manos de Hector, tomada por Aquiles la resolucion vengar á su amigo, hizo que volviesen las cosas á la misma situacion de antes; por consiguiente en la muerte de Hector termina naturalmente la accion. Sin embargo, dos cantos añadió el poeta que se mira como el modelo, como el inventor de la verdadera poesía; uno de los cuales está destinado á la descripcion de los juegos fúnebres que se hicieron por la muerte de Patroclo, y el otro á la escena interesantísima de Priamo que viene como suplicante á la tienda de Aquiles á pedirle el cuerpo de su hijo. Me parece que estos dos cantos no están tan ligados con los principios de la accion de la Iliada como el último acto de los Horacios con los principios de aquella pieza. Es necesario en esta materia no ser estraordinariamente rígidos. Son pocas las composiciones dramáticas buenas; no vayamos á hacerlas mas raras todavía: todo lo que nos presente bellezas debe ser bien recibido.

Todas las reglas que he dado hasta ahora comprenden igualmente á todas las clases del drama; vamos á ver cuales son estas clases. El drama se divide en los géneros siguientes; tragedia, comedia, tragicomedia, comedia heróica

ca, comedia llorosa ó tragedia urbana, melodrama, sainete, entremes, baile, ópera, pantomima, comedia pastoril y comedia burlesca. Estos son los géneros conocidos hasta ahora, y todos estan sometidos á leyes generales, aunque se distingan despues entre si notablemente; los principales son la tragedia y la comedia. La tragedia está destinada á representar ruinas de grandes imperios, nacidas de pasiones de los grandes personages, de los héroes, de los monarcas, propios y estraños, modernos y antiguos: la comedia se límita á descubrir los vicios y ridículos que á cada momento ocurren por desgracia en la sociedad; son por consiguiente estos dos géneros muy diferentes. El objeto de la tragedia es inspirarnos terror y piedad; el de la comedia hacernos reir de los vicios de los hombres, y tal vez de los propios nuestros. Los sentimientos de compasion y de piedad que son esenciales en la tragedia caracterizan al personage principal, ó sea el héroe de ella: este es necesario que no sea tan malo que sus desgracias no nos inspiren piedad, y que no sea tan bueno que su infortunio nó escite en nosotros un saludable terror; de manera que los personages, ó los héroes de las tragedias deben tener aquella mezcla de vicios y virtudes necesaria para que arrojándolos sus pasiones á empresas en que perecen, nos inspiren el terror y la desconfianza de las mismas pasiones Estas han de ser nobles para que nó le envilezcan; que le hagan desgraciado para que esciten el terror; pero que no le hagan odioso, porque entonces no nos compadeceremos de su desgracia.

La comedia es otra cosa: el principal personage de ella ha de ser ridículo por un vicio; puede tener otras prendas, otras pasiones, pero el vicio ha de ser dominante y este ha de ser estigmatizado con todas las sales de la poesía y de la sátira El *Avaro* de Moliere, el *Euclíon*, ó la Aulularia de Plauto, y el *Castigo de la Miseria* de Hoz y Mota, son tres piezas dirigidas bajo diferentes aspectos á combatir el vicio de la avaricia, que es uno de los que mas ridículos nos hace. Se ve pues, que la comedia es necesario que exagere algo mas que la tragedia. Dice Condillac que en el teatro estan los objetos demasiado lejos, y que por esta razon conviene exagerarlos un poco, para que lleguen á nuestra vista en su tamaño real, y yo lo creo asi; porque veo que todos los autores cómicos han exagerado. Seguramente que no es posible se halle en la sociedad un avaro como el de Planto, el de Moliere ni aun como el de Hoz y Mota, que *inventó aguar el agua*,

porque á una cuba de agua de la fuente añadia otra del pilon ó del pozo; pero estos y todos los rasgos que contribuyen á caracterizar el personage ridículo deben adoptarse en la comedia, y no importa que algunos sean exagerados porque la distancia nos los trae luego á su verdadera dimension.

Llámase *fuerza cómica* en este género de composiciones aquella sal picante con que se estigmatiza el vicio, y que se hace al mismo tiempo que ridículo, un poco odioso; mas es menester tener cuidado de no llevar al círculo de la comedia vicios que lleguen á tocar en maldades. Hay vicios que no deben presentarse en la escena.

Ciertamente en el teatro no debe pintarse un ladron de caminos, tanto porque ninguno de los espectadores podria sacar grande utilidad de tal pintura, como porque ese es un vicio demasiado feo é infame, para que pueda suponerse que entre los hombres de buena sociedad abunde, y los vicios que en la buena sociedad son mas comunes, son los que deben ridiculizarse en el teatro, porque los que asisten á él son individuos de la buena sociedad.

Estos vicios son en su número muy cortos; la avaricia, la petulancia, la fanfarronada, y otros cinco ó seis de esta clase, que ya han sido censurados y ridiculizados por los poetas cómicos de todas las naciones; hay otras medias tintas, hay otros vicios que no son tanto naturales al hombre como ficticios, é hijos de la sociedad, que merecen tambien ser ridiculizados; y en estos es donde se ofrece una mies muy amplia al talento de los poetas.

La tragicomedia es un género que conocieron mucho nuestros poetas del siglo 17, á pesar de que generalmente llamaron comedias á todas sus composiciones dramaticas; ora fuese su desenlace ó resultado infeliz ó dichoso: sin embargo á algunas dieron el titulo de tragicomedias. Este género, asi como la tragedia urbana de nuestros dias, ó la comedia llorosa, es el que pinta las desgracias ó infortunios, no solo de los personages mas altos y elevados, sino tambien de los de inferior clase con tal que pertenezcan á la buena sociedad. Tales son el *Médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, y otras, en nuestros dias tenemos muchas de esta especie, como Misantropia y Arrepentimiento, el Jugador, ó Beverley; sus reglas son las mismas que las de la tragedia. Blair dice que este género debia ser mas interesante para los espectadores, y aun mas útil para la moral, porque en él se pintan las desgracias de personages mas cercanos

á nosotros. Al cabo las desgracias de los héroes y príncipes soberanos no nos tocan á nosotros, porque no creemos que nos puedan suceder; al paso que las adversidades de las familias privadas son las mismas á que nosotros estamos espuestos. Esto podrá ser muy cierto en teoría; pero en la práctica, el hecho es que nos interesan mas Cesar, Pompeyo, Timurbek, Horacio y Cinna, que pueden interesarnos las fingidas desgracias de una familia. Acaso contribuirá á esto la opinion que tenemos de estos grandes hombres tan señalados en la historia. La comedia urbana retrata desgracias fingidas, cuando las de la tragedia son acontecimientos históricos. Acaso contribuye tambien al mismo efecto la reflexion de que si las desventuras que la humanidad padece caen sobre los hombres mas grandes, virtuosos é ilustres, con mas razon pueden caer sobre los que tienen menos poder, fuerza y medios de oponerse al infortunio. De cualquier manera que sea, yo he notado que ninguna tragedia urbana interesa tanto como una buena tragedia histórica.

La comedia heróica es aquella en que se introducen personages de la historia, guerreros, príncipes, soberanos, pero que no tiene catástrofe desgraciada como la tragedia. Algunas de estas escribió Pedro Corneille, y á este género pertenecen casi todas las obras dramáticas antiguas españolas tomadas de la historia. Esta especie de comedia se parece á la tragedia en cuanto á que se introducen en ella personas ilustres; pero no en cuanto á su objeto, porque no se propone escitar ácia ellas sentimimientos de compasion y piedad.

El melodrama, género de nuestros dias, viene á ser una especie de mezcla entre la novela y el drama: en él se prodiga la belleza de les decoraciones y demas aparato; alli siempre hay, sin que se sepa la causa, un traidor que anda tras de los buenos para matarlos, y nunca falta un hombre estraordinaro que es muy bueno, pero que parece muy malo y vela sobre ellos; en fin es diversion propia de niños.

El sainete y el antiguo entremes son entre nosotros lo que era el drama de los Sátiros de los antiguos, del cual habla Horacio en el arte poética. En los sátiros se introducian gentes del pueblo con sus costumbres é ideas crapulosas y el mismo Horacio advierte que usen un lenguage algo mas noble. Nuestros sainetes absolutamente no tienen regla ninguna, son dramas en los cuales las espresiones saladas, y aun con pimienta, hacen todo el gasto. Sin embargo en este género deben leerse los de D. Ramon de la Cruz

y Cano, que tuvo grande arte y gracia para describir las costumbres, é imitar el lenguage y maneras del mas ínfimo vulgo de Madrid. Yo no sé hasta que punto podrá ser útil este género de composicion; leidas en casa las de este autor divierten; pero algunos han dicho que su representacion produjo muy mal efecto, porque se dió á las costumbres de los personages que figuraban en ellas una importancia que nunca debieron tener. En cuanto á los entremeses son un género de composiciones algo peor que los sáinetes: nada de moral y culto hay en ellos; pero no debe sin embargo omitirse su mencion en un curso de literatura nacional.

La comedia burlesca española es lo mismo que la parodia italiana. En el siglo XVII hubo otra especie de comedia burlesca que se llamaba *mogiganga*, pero ya no existe. En el dia es casi lo mismo que la parodia del teatro que tenian unos italianos en Paris, y ya creo que no existe, donde se representaban las farsas de Arlequin y Pantalon. Cuando se ejecutaba una pieza muy clásica en el teatro francés, al otro dia ó á la otra semana hacian la parodia de la misma en el de los italianos, es decir, la pieza clásica puesta toda en ridículo: un ejemplo podrá aclarar esto. Se habia hecho la representacion de Ifigenia en Tauride, tragedia clásica si las hay y muy célebre en el teatro francés, en la cual se presenta en el primer acto, el rey Toante. El propio personage aparece en el primer acto de la parodia, y dice: *bien, está muy bien; que vengan esos náufragos; yo me voy, porque aqui no hago nada y volveré al último acto para que me maten.* Porque en efecto en la tragedia parodiada ó que da origen á la parodia, Toante apenas aparece en el primer acto, y es muerto en el último: tales eran las parodias. No son precisamente asi nuestras comedias burlescas, en las cuales los chistes de la elocucion es lo único á que se atiende, porque mérito dramático no tienen ninguno.

La ópera es el mas ideal de todos los géneros de composicion dramática. La música es en ella el lenguage de los afectos y de las ideas, y asi sus reglas pertenecen mas bien á la ciencia de la harmonía que á la de la literatura. Sin embargo no creemos que se deba descuidar tan absolutamente como se hace por lo general la parte literaria y poética de la ópera. Estamos persuadidos de que los buenos versos como los del Metastasio serian muy favorables al compositor músico que conociese la poesía de su arte, y que la reunion de versos esce-

lentes con escelente música produciria el efecto mayor que las bellas artes pueden producir. La música tiene mas influencia sobre el hombre que el lenguage hablado, pero esta influencia es mas vaga: dice mas, pero es mas vago lo que dice. Si su espresion se fijase por los buenos versos, haria una impresion profundisima. De esta ventaja se privan los compositores que hacen poco caso de la letra, y los actores que la pronuncian de modo que casi no se les entiende. Muy poco sé de música, pero siempre me ha parecido cosa muy triste que en las operas magnificas de Rosini y de los mas grandes maestros se haya puesto aquella escelente música en versos miserables, y malisimos. ¿De que nace esto? ¿Porqué motivo se ha de despreciar una impresion tan grande como pudieran hacer música y poesia unidas? Por otra parte yo veo en el teatro que los cantores ningun cuidado tienen de hacer entender á los espectadores lo que estan hablando. Si la ópera se ha de reducir á un conjunto de sonidos harmoniosos indistintos ó inarticulados, para eso basta con la música instrumental. ¿Para qué se canta, sino se ha de entender lo que se canta?

El baile pantomímico, cuya composicion no pertenece á las reglas de la poética sino á las de la danza, es el mas sensual de todos los espectáculos. Entre los antiguos era sumamente obsceno, y obligó á los padres de la Iglesia á prohibir á los fieles que asistiesen á él. Debo advertir de paso que si en algunos escritores eclesiasticos de la antiguedad se hallan invectivas contra la escena, esto nacía de que la concurrencia al teatro era entre los griegos y romanos un acto positivo de idolatría, porque las funciones teatrales tenian siempre por objeto la solemnidad del Dios Baco, del cual en todos los teatros habia un altar. En cuanto á los pantomimos, la obscenidad de sus maneras era causa mas que suficiente para que como hemos dicho, debieran prohibirse, porque nada que se oponga á la moral debe ser permitido.

En la leccion siguiente trataremos de los origenes del teatro español, porque establecidos y los principios, generales del drama debemos entrar en materia. El que quiera instruirse en este punto, y asistir con ventaja á la esplicacion que daré, lea la obra de D. Leandro Fernandez de Moratin que lleva el mismo título de los origenes del teatro español. La leccion irá fundada sobre las observaciones que se hallan en aquel escrito; poco podré añadir á lo que dice este, célebre dramático pero sinembargo haré alguna observaciones de mi propia cosecha.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

2.ª LECCION = ORIGENES DEL TEATRO ESPAÑOL.

Los primeros rudimentos de poesía dramática entre los españoles de la edad media, fueron las farsas representadas por los juglares de profesion, y muy semejantes á los *juegos*, especie de drama grosero, soez, con que la gente del vulgo amenizaba sus fiestas de candil á fines del siglo pasado; algunos de los cuales alcancé yo á ver en mi primera juventud. Mariana da á aquellas farsas el nombre de *entremeses*; ó ya porque eran semejantes en su estructura á este género, dotado con la versificacion en los tiempos posteriores, ó ya porque se interponian entre otras diversiones; que es lo que significa la palabra *entremés*, de origen francés, aunque en esta lengua solo se aplica á los platos ligeros de que se come entre las grandes entradas de un banquete.

Aquellas farsas primitivas se reducian á escenas cortas, en que los actores despues de haberse convenido entre sí, decian las graciosidades que les ocurrian, ó que traian ya pensadas. Su objeto exclusivo era divertir y hacer reir á los oyentes, sin atencion á ninguna regla de moral ó de decencia; por lo cual nuestras leyes civiles y eclesiasticas condenaron á la infamia los juglares. Este envilecimiento, como es natural, los hizo peores y mas desenvueltos.

Nada nos ha quedado de aquellas representaciones; pero el caracter de los primeros dramas que se conservan, hace muy probable la opinion de que en ellos era una figura *obligada* la del *Bobo* llamado asi á los principios, y despues *Gracioso*. La tenacidad con que se ha conservado este papel en nuestro teatro, prueba la antiguedad de su origen. Por otra parte, es muy probable que las primeras farsas girasen casi siempre sobre burlas hechas á un simple; diversion harto agradable á los pueblos todavia groseros.

No se sabe si antes ó despues de estas farsas (aunque me parece mas probable lo segundo) se introdujo la costumbre de representar los *misterios* en los templos, siendo actores los mismos sacerdotes. En estas composiciones, que aunque arrojadas de las iglesias en el siglo XIII, se perpetuaron despues con el título de *comedias de Santos* y de *autos*, se introdujo tambien la figura del Bobo, lo que me mueve á creer que los dramas representados en los templos fueron posteriores á las farsas de los palacios. La ignorancia del siglo

no permitia discernir la profanacion ni la indecencia de mezclar chistes profanos con los misterios augustos de nuestra religion. Creian de buena fe, y se conmovian con la representacion, aunque grosera, de los misterios. Su imaginacion piadosa suplia todos los defectos é incongruencias del espectáculo.

La composicion dramática mas antigua que existe es *La danza general en que entran todos los estados de gentes*, de mediados del siglo XIV, y de autor desconocido, aunque se ha atribuido al Rabí Don Santo, que floreció en el reinado de D. Pedro. Conservase manuscrita en la Biblioteca del Escorial. Segun su asunto, parece que pertenece á las composiciones sagradas: Uno de los interlocutores es la *muerte*, y otro un predicador que escita á las diversas figuras de la *danza general* á la práctica de las buenas obras, para prepararse á morir. Se notan ya en su elocucion, á pesar de lo poco que se prestaba el idioma á la versificacion, intenciones poéticas, y algunos rasgos de mérito.

Son cortos los recursos de esta composicion dramática, que incluye Moratin en su obra sobre *Orígenes* del *teatro*, y debe leerse aunque no sea mas que para conocer el estado en que estaba entonces el lenguage, estudio muy importante en todas las lenguas y señaladamente en la nuestra que ha perdido muchísimas de sus primitivas cualidades. Los versos son de arte mayor; y la composicion de la pieza fue por los años 1356 ó 60. Deben pronunciarse como estan escritos, pues sino no constaria el verso, en razon de que aun no conocian nuestros versificadores el valor del acento puesto en el sitio en que se debe. Dice asi.

Yo só la muerte cierta á todas criaturas,
Que son y serán en el mundo durante:
Demando é digo:¡ Oh home! ¿Por qué curas
De vida tan breve en punto pasante?
Pues no hay tan fuerte nin recio gigante,
Que deste mi arco se pueda amparar:
Conviene que mueras, cuando lo tirar
Con esta mi frecha cruel traspasante.

Tal era entonces el estado de la lengua: pero no puedo dejar de hacer una observacion acerca de estos participios: *durante*, *pasante*, *traspasante*: la mayor parte de ellos se ha perdido, y mucho mas el régimen activo que tenian, del cual veremos muchos ejemplos en lo sucesivo.

En otra ocasion dice la muerte:

A la danza mortal venit los nascidos
Que en el mundo sois de cualquier estado;
El que non quisiere, á fuerza é amidos

Facerle he venir muy toste parado.
Pues que ya el fraire vos ha predicado
Que todos hayades á facer penitencia,
El que non quisiere poner diligencia
Non puede ya ser ya mas esperado.

Toste y parado: lo 1.° significa aqui *pronto* y lo segundo *preparado*, es decir, ligero, presuroso, y preparado. *Toste* es una voz que si se usase ahora se diria que era un galicismo del *tôt* frances.

Se presentan dos doncellas en la escena que la muerte las llama á su danza.

A esta mi danza trax de presente
Estas dos doncellas que vedes, fermosas;
Ellas vinieron de muy mala mente
A oir mis canciones, que son dolorosas.
Mas non les valdrán flores ni rosas
Nin las composturas que poner solian:
De mí, si pudiesen, partirse querrian;
Mas non puede ser, que son mis esposas.

Esta idea de suponer á la hermosura esposa prometida de la muerte, es sumamente propia de las creencias y del giro de las ideas de la edad media; porque en efecto la hermosura, el poder, todo cuanto hay de grande en el mundo es presa de la muerte. Pero el pensamiento de que la hermosura es esposa prometida de la muerte da al principio general de que todo muere, un carácter al mismo tiempo poético y terrible, por el contraste que hay entre la dulzura del desposorio y la terribilidad de la muerte.

Con motivo de la coronacion del rey de Aragón D. Fernando el Honesto se representó en Zaragoza á presencia de toda la corte una *comedia alegórica*, escrita por el célebre marqués de Villena. Eran interlocutores la *Justicia*, *la Verdad*, *la Paz* y *la Misericordia*. Esta noticia se debe á una crónica inedita de aquel tiempo, que fue el primer tercio del siglo XV, pues el drama no existe, ni manuscrito ni impreso: por lo menos nadie le ha visto.

Detengámonos un poco á examinar el órigen de la alegoría puesta en accion, que ya encontramos en los principios del teatro griego; pues Esquilo introdujo en una de sus tragedias los dos personages alegóricos de la *Fuerza* y la *Violencia*. No hay duda que la personificacion de los objetos irracionales, inanimados y abstractos, es natural al hombre; pues aun en el lenguage comun usamos de esta figura, tan conocida de los maestros de retórica y poética. Ademas una gran parte de la mitología de los griegos se funda en personificaciones: Venus es la hermosura, Cupido el amor, Minerva la sabiduría, personificadas. No es estraño pues, que en los

principios de nuestro teatro veamos ya la alegoría puesta en accion, y los seres inmateriales revestidos de forma humana; mucho mas cuando las disputas escolásticas de la edad media habian dado mucho interés á las abstracciones. El Vicio, la Virtud, la Muerte, el Pecado, la Paz, la Gracia, y otros personages alegóricos de esta especie entraron despues en muchas composiciones poéticas: testigo el *Paraiso perdido* de Milton, donde se esplica de una manera tan abominable como ininteligible, el matrimonio de la *muerte* y del *pecado*. El gran defecto del drama alegórico es la imposibilidad de que los espectadores se interesen por seres, que solo gozan de una existencia fantástica. Todo el placer que puede gozarse en la representacion, es el de admirar el ingenio del poeta, si ha sabido dar á los personages que ha creado, caractéres y atributos análogos á las propiedades abstractas que representan.

La *Danza de la muerte*, por ejemplo, nos parece muy mal inventada No es propio de este ser ideal, convidar á un bayle, sino mas bien llamar á su presencia, como rey poderoso, á todos sus vasallos. Esta es la idea del auto de las *Cortes de la muerte*, representado por la compañia de Ángulo el malo, la cual encontró D. Quijote en un carro. En la cátedrad de Strasburgo habia antes de la revolucion pintados en la pared de una capilla un gran número de personas; y á esta coleccion daban los inteligentes el nombre de *danza de los muertos*, sin que sea posible atinar con la analogía de esta denominacion.

En lo restante de siglo se hicieron cada vez mas comunes en los palacios, y en las casas de los grandes y señores, las representaciones escénicas. Rodrigo de Cota escribió un dialogo representable entre el *amor* y un *viejo*, en el cual aparece ya el idioma mas elegante y capaz de la elocucion poética; y otro pastoril. entre *Mingo Rebulgo* y *Gil Arrivato*, en el cual satiriza los desórdenes y calamidades del turbulento reynado de Enrique IV. Hay noticia de una comedia, representada en casa del conde de Ureña para obsequiar al príncipe Fernando de Aragon, con motivo de su casamiento con la infanta Doña Isabel de Castilla; pero esta pieza no se sabe si existe.

Es admirable en cuanto á la elocucion el diálogo de Rodrigo Cota, y parece imposible que en un espacio tan corto como el de un siglo, se hubiese perfeccionado tanto el lenguage: es digno de leerse por esta razon. La accion es sencillisima: se supone que el amor asalta la casa de un viejo; trata de inducirlo á amar: el viejo le dice muchos denuestos, hasta que al fin, vencido por los alhagos del niño, se deja arrebatar de su pasion; y entonces el amor hace burla de él. A esto se reduce toda la accion de este drama, que en efecto

lo fue, porque era repesentable, como lo prueba el título mismo: que es «Obra de Rodrigo Cota, á manera de diálogo entre el amor y un viejo, que escarmentado de él, muy retraido se figura en una huerta seca y destruida, do la casa del placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrecilla choza metido, al que súbitamente pareció el amor con sus ministros; y aquel humildemente procediendo, y el viejo en áspera manera replicando, van discurriendo por su fabla, fasta que el viejo, del amor fue vencido.»

VIEJO.

Cerrada estaba mi puerta
¿A qué vienes, por do entraste?
Di, ladron, ¿por qué saltaste
Las paredes de mi huerta?
La edad y la razon
Ya de ti me han libertado;
Deja el pobre corazon
Retraido en su rincon
Contemplar cual le has parado.
La beldad de este jardin
Ya no temo que la halles,
Ni las ordenadas calles,
Ni los muros de jazmin,
Ni los arroyos corrientes
De vivas aguas potables,
Ni las albercas y fuentes
Ni las aves producientes
Los cantos tan consolables.

Produciente: aqui se ve un ejemplo del participio que tiene régimen activo como tenia entre los latinos: ¡pero que poético, y lleno de amenidad es esto!

Ya la casa se deshizo
De sotil labor estraña,
Y tornóse esta cabaña
De cañuelas de carrizo.
De los frutos hice truecos
Por escaparme de tí,
Por aquellos troncos secos,
Carcomidos, todos huecos,
Que parescen cerca mí.

Ademas de la belleza de elocucion debe notarse el pensamiento; porque en estas imágenes de destruccion puestas en contraste con la lozania anterior se describe el viejo á si mismo.

Sal del huerto miserable
Ve á buscar dulce floresta,
Que tu no puedes en esta
Hacer vida deleitable.
Ni tú, ni tus servidores
Podeis bien estar conmigo;
Que aunque esten llenos de flores,
Yo sé bien cuantos dolores
Ellos traen siempre consigo.

Amor.

En la habla representas
Que no me has bien conoscido.

Viejo.

Sí, que no tengo en olvido
Como hieres y atormentas.

Amor.

Escucha, padre, señor,
Que por mal trocaré bienes;
Por ultrages y desdenes
Quiero darte grande honor:
A ti, que estas mas dispuesto
Para me contradecir:
Asi tengo presupuesto
De sofrir tu duro gesto,
Porque sufras mi servir.

Viejo.

Habla ya, di tus razones,

Di tus enconados quejos; (1)
Pero dímelos de lejos;
El aire no me inficiones:
Que segun sé de tus nuevas,
Si te llegas cerca mí,
Tú farás tan dulces pruebas,
Que el ultrage que hora llevas
Ese llevé yo de tí.

Usase aqui la frase *cerca mí*, por *cerca de mí*. No debieran haberse perdido estas contracciones *cerca mi*, *cerca ti*. Esta aglomeracion de proposiciones *cerca de mi*, *cerca de ti*, por junto á mi, junto á ti produce mal efecto en el lenguage, pero ya estan admitidas: y la única espresion poética que se usa análoga á las pérdidas es *cabe mi*, *cabe él*, *cabe él rio*.

El amor habla despues de la melancolia que hace tanto daño, en los viejos.

Amor.

Comunmente todavia
Han los viejos un vecino
Enconado, muy malino,
Gobernado en sangre fria:
Llámase melanconía..
. . . .
Donde mora este maldito
No jamas hay alegría,
Ni honor ni cortesia
Ni ningun buen apetito;
Pero donde yo me llego
Todo mal y pena quito,
De los hielos saco fuego,
Y á los viejos meto en juego,
Y á los muertos resucito.
Yo compongo las canciones,
Yo la música suave,
Yo demuestro al que no sabe,
Las sotiles invenciones;
Yo fago volar mis llamas
Por lo bueno y por lo malo.
Yo hago servir las damas,
Yo las perfumadas camas,
Golosinas y regalo.
Visito los pobrecillos,
Huello las casas reales,
De los senos virginales
Sé yo bien los rinconcillos:
Mis pihuelas y mis lonjas
A los religiosos atan:
No lo tomes por lisonjas;
Si no vé, mira las monjas,
Verás cuan dulce me tratan.

Se advierte ya aqui toda la gala del lenguage; estas repeticiones, estas elipsis, manifiestan una lengua ya formada.

Pihuela era una especie de cordon con que se sugetaba á los pájaros; *lonjas* es la primera vez que lo he visto, pero creo que ha de significar lo mismo.

Esta manera de hablar en el siglo XV no hubiera sido permitida un siglo despues.

Yo hago rugas viejas
Dejar el rostro estirado,
Y sé como el cuero atado
ene tras las orejas,
arte de los unguentes
Que para esto aprovecha:
Sé dar cejas en las frentes,
Contrahago nuevos dientes
Do natura los desecha.
. . . .)

Quejos por quejas. *Quejo*... dolor, afan, ansia.

Atado tras las orejas, Esta era una cosa que yo no sabia hasta que leí el diálogo, pero el cuero atado tras de las orejas significa que los viejos para aparecer mas jovenes se estiraban el pellejo ácia alli y se lo sugetaban con cintas.

En el aire mis espuelas
Hieren á todas las aves,
Y en los muy hondos cóncaves
Las reptillas pequeñuelas.
Toda bestia de la tierra
Y pescado de la mar
Só mi gran poder se encierra,
Sin poderse de mi guerra
Con sus fuerzas amparar.

Pues que ves que mi poder
Tan luengamente se estiende,
Do ninguno se defiende
No le pienses defender;
Y á quien á buena ventura
Tienen todos de seguir,
Recibe, pues que procura,
No hacerte desmesura,
Mas de muerto revivir

Esto es una imitacion de la invocacion de Lucrecio en el primer libro de su poéma de *Rerum natura*.

No pienses *defender mi poder*; es decir no pieses defenderte ó impedirme mi poder. Está en el sentido que algunas veces tiene el verbo francés *defendre*.

Viejo.
Maestra lengua de engaños,
Pregonero de tus bienes,
Dime agora, ¿por qué tienes
Só silencio tantos daños?

¡Que fuerza y que vigor tienen estos versos!..

Que aunque mas doblado seas
Y mas pintes su deleite,
Estas cosas do te arreas
Son deformes caras feas,
Encubiertas del afeite.
....
El libre haces cautivo,
Al alegre mucho triste,
Do ningun pesar consiste
Pones modo pensativo.

Tú ensuciaste muchas camas
Con aguda llama fuerte,
Tú mancillas muchas famas
Y tú haces con tus llamas
Mil veces pedir la muerte.
Tú hallas las tristes yerbas,
Y tú los tristes potages,
Tú mestizas los linages,
Tú limpieza no conservas,
....

Tu mestizas los linages: no se pueden espresar mejor ni con mas vigor los resultados del adulterio.

—Tú destruyes la salud,
Tú rematas el saber,
Tú haces en senectud
La hacienda y la virtud
Y el autoridad caer.

Véase aqui el artículo masculino sustituido al femenino ante la palabra que empieza por *a* para evitar el mal sonido. El verbo *mestizar* está ya perdido, y solo queda la palabra mestizo, pero yo no tendria dificultad si me viniese á cuento en usar de el apoyado en la autoridad que presenta el ejemplo de Rodrigo Cota.

El amor vuelve á incitar al viejo espresándole que el no tiene

la culpa de que los hombres no sepan tener medio entre estremos pues le dice.

AMOR.

No me trates mas, señor,
En contino vituperio,
Que si oyeses mi misterio,
Convertirlo has en loor.
Verdad es que inconveniente
Alguno suelo causar
Porque del amor la gente
Entre frio y muy ardiente
No saben medio tomar.
Razon es muy conoscida
Que las cosas mas amadas
Con afan son alcanzadas
Y trabajo, en esta vida.
Con sabor de de algun rigor
El deseo mas incito;
Que amortigua el apetito
El dulzor sobre dulzor:
Por ende, si con dulzura
Me quieres obedescer,
Yo haré reconoscer
En tí muy nueva frescura:
Ponerte he en el corazon
Este mi vivo alborozo;
Serás en esta ocasion
De la misma condicion
Que cuando eras lindo mozo.
De verdura muy gentil
Tú huerta renovaré,
La casa fabricaré
De obra rica y sotil,
Sanare las plantas secas
Quemadas por los friores:
En muy gran simpleza pecas,
Viejo triste, si no truecas
Tus espinas por mis flores.

El viejo ya le dice entonces *allegate un poco mas* cuando antes le manda que no se acerque.

VIEJO.

Allégase un poco mas:
Tienes tan lindas razones,
Que sofrirte he que me encones
Por la gloria que me das
. . . . , ...

Al fin el viejo se rinde y el amor entonces hace burla de él.

AMOR.

Agora verás, don Viejo,
Conservar la fama casta:
Aqui te veré do basta
Tu saber y tu consejo.
Porque con soberbia y riña
Me diste contradicion,
Seguiras estrecha liña (1)
En amorés de una niña
De muy duro corazon.
Amarás mas que Macias,
Hallarás esquividad,
Sentirás las plagas mias,
Fenesciendo viejos dias
En ciega cautividad.
Viejo triste entre los viejos,
Que de amores te atormentas,
Mira como tus artejos
Parecen sartas de cuentas.
. . . .
Amargo viejo, denuesto
De la humana natura,
¿Tu no miras tu figura
Y verguenza de tu gesto?
¿Y no ves la ligereza
Que tienes para escalar?
¡Que donaire y gentileza!
¡Y que fuerza y que destreza
La tuya para justar!

(1) *Liña*, por *lid*.

Es decir para escalar las casas como solian hacer los amantes y para las justas y torneos que solian celebrarse en obsequio de las damas.

¡Quien te viese entremetido
En cosas dulces de amores,
Y venirte los dolores
Y atravesarse el gemido!

Es admirable y muy cómico este pensamiento: *venirte los dolores* es muy comun, pero *atravesarse* el *gemido* es muy póetico pues se pinta cuando en medio de las gallardias y lozanias se siente el gemido que produce el dolor.

Depravado y obstinado,
Deseoso de pecar,
Mira, malaventurado,
Que te deja á ti el pecado;
Tu no le quieres dejar.

VIEJO.

Pues en ti tuve esperanza,
Tu perdona mi pecar:
Gran linage de venganza
Es las culpas perdonar.
Si del precio del vencido
Del que vence es el honor,
Yo de ti tan combatido,
No seré flaco, caido,
Ni tú fuerte, vencedor.

Bien se vé que esto apenas se puede llamar un drama; no tiene mas que las gracias de la elocucion, porque ni hay aqui diálogo vivo, preguntas y respuestas ó réplicas que formen el diálogo y den movimiento al drama. Sin embargo esto parece que se representó.

El primer dramático español de quien se conserva una coleccion de dramas, es Juan de la Encina que floreció en el último tercio del siglo XV y primero del XVI. Dió el título de *Eglogas* á sus composiciones, título que anuncia por si solo la introduccion del gusto clásico y el renacimiento de las letras que se verificó entonces. Casi todas sus composiciones se representaron en casa de don Fadrique de Toledo, primer duque de Alba, cuyo comensal era. Muchas de sus composiciones fueron sagradas, otras de amores pastoriles; pero todas tienen el título, la forma y la sencillez de la égloga. Examinando la composicion de las dos églogas que inserta en su obra de los *orígenes del teatro español* D. Leandro Fernandez de Moratin, y leyendo los argumentos de las demas que estan en el catálogo de dramas españoles, vemos que con mas ó menos elocucion poética, no se diferencian las piezas de Juan de la Encina de la verdadera égloga; y acaso hay en la segunda de Garcilaso (que nunca se ha mirado como composicion representable) mas accion y movimiento que en ninguna del protegido de la casa de Alba. Juan de la Encina compuso ademas una farsa, que no ha llegado hasta nosotros.

El asunto de la primer égloga es el siguiente. Entra un pastor muy dolorido, muy afligido, y otro que le pregunta de donde nacen sus pesares y el dice que se suena que ha de haber guerra en-

tre Francia y España, y que el duque de Alba que era su protector tendrá que ir á ella, lo que le affige mucho por los peligros á que se espone un amo tan bondadoso; y mucho mas por el sentimiento que esto causará á la duquesa. El otro trata de consolarle como puede, diciéndole tiene noticias contrarias, y en esto entra Pedruelo que es una especie de gracioso y les dice que es verdad que no hay ya nada de guerra, que todo motivo de ella se habia acabado, y entonces entre los tres cantan un villancico con otro pastor que llega á la sazon. Asi se terminaba lo que entonces era una representacion dramática: el verso es de ocho sílabas, ya entonces bastante comun en nuestra poesía, pero de pie quebrado; es decir, versos de ocho sílabas y otros de cuatro que son su hemistiquio.

BENEITO

!Oh triste de mi, cuitado,
Lacerado!
Noramala acá nascí.
¿Que será triste de mí,
Desdichado?
Ya no hay morir, ¡mal pecado! (1)

¡Mal pecado! Era una interjeccion entre los antiguos españoles, de la cual tenemos muchos ejemplos en Mariana y otros escritores de aquella época.

BRAS.

¡Ha! Beneito del collado,
¿Donde vas?

BENEITO

Miefé, miefé, miefe, Bras, (2)
De muerte voy debrocado.

BRAS.

Debrocado ya y mortal.

BENEITO

E aun bien tal. &c.

En esto poco que ha leido se ve que no tiene ni con mucho Juan de la Encina la fuerza poética de Rodrigo de Cota. Ni habla tan bien la lengua, ni conoce tan bien sus recursos, ni los maneja con tanta habilidad.

El villancico con que acaba es el siguiente.

Roguemos á Dios por paz,
Pues que de él solo se espera;
Quel es la paz verdadera.
El que vino desde el cielo
A ser la paz en la tierra,
El quiera ser en esta guerra
Nuestra paz en este suelo.
El nos de paz é consuelo,
Pues que del solo se espera;
Quel es la paz verdadera.
Mucha paz nos quiera dar
El que á los cielos da gloria;
El nos quiera dar victoria
Si es forzado el guerrear; (3)
Mas si se puede escusar,
Dénos paz muy placentera,
Quel es la paz verdadera.
Si guerras forzadas son,

(1) Ya no hay morir..... no hay remedio.

(2) *Mie fe*... Despues se dijo mia fe como se encuentra algunas veces en Cervantes. En nuestros dias se dice por mi fe ó á fe mia

(3) *Forzado* por *forzoso*.

El nos de tanta ganancia,
Que á la flor de lis de Frncja
La venza nuestro leon;
Mas por justa peticion
Pidámosle paz entera
Quel es la paz verdadéra

Estos son los únicos versos dignos de atencion que hay en todo el diálogo de Juan de la Encina.

La otra égloga es tambien bastante sencilla. Es un pastor que requiebra á una pastora la cual le dice que no le quiere porque es casado. Llega entonces un escudero, es decir un caballero de la corte, y la pastora admite sus obsequios. Quedan todos tres conformes y cantan su villancico. Bien se vé que con esta accion no hay para atar un ochavo de especias; es una cosa miserable: está sin embargo mejor escrita que la anterior por su versificacion: ya aqui no hay versos de pie quebrado.

MINGO

Pascuala, Dios te mentenga.

PASCUALA.

Norabuena vengas, Mingo.
Hoy ques dia de domingo,
¿No estas con tu esposa Menga?

MINGO.

No hay quien allá me detenga;
Quel cariño que te tengo
Me pone un quejo tan luengo,
Que me acosa que me venga.

PASCUALA.

Miefé, Mingo, no te creo
Que de mi estés namorado:
Pues eres ya desposado,
Tu querer no lo deseo.

MINGO.

¡Ai Pascuala! que te veo
Tan lozana y tan garrida,
Que yo te juro á mi vida,
Que deslumbra si te oleo.
E por que eres tan hermosa
e quiero: mira, veras,
Quiéreme, quiéreme mas,
Pues por ti dejo á mi esposa;
E toma, toma esta rosa,
Que para ti la cogí,
Aunque no curas de mí,
Ni por mí se te da cosa.

. . . .

PASCUALA.

Tirte, tirte alla, Minguillo,
No te quillotres de vero:
Heté viene un escudero.

. . . .

Tirte, *tirte.* Por tente, tente alla, tírate alla. Esto recuerda á Pedro Recio de Tirte afuera, apellido inventado por Cervantes para decir *tente alla* ó *vete fuera.*

No te quillotres de vero. Ena morar, y quiere decir *no te enamores con seriedad*, *verdaderamente.* Esta misma espresion se halla en la égloga célebre de S. Juan de la Cruz « *Acaba de entregarte ya de vero.* »

ESCUDERO.

Pastora, sálvete Dios.

PASCUALA.

Dios os dé, señor, buen dia.

ESCUDERO.

Guardé Dios tu galanía.

PASCUALA.

Escudero, así haga á vos.

ESCUDERO.

Tienes mas gala que dos
De las de mayor beldad.

PASCUAL.

Esos que sois de cibdad
Perchufais huerte de nos.

ESCUDERO.

Deso no tengas temor
Por mi vida, pastorcica;
Que te hago presto rica
Si quieres tener mi amor.

PASCUALA.

Esas trónicas, señor,
Alla para las de villa.

ESCUDERO.

Vente con migo, carilla, (1)
Deja, deja ese pastor.
Dejale que Dios le vala,
No te pene su penar,
Que no te sabe tratar
Segun requiere tu gala.

Perchufar... Es decir burlarse: *huerte* mucho. El verbo francés *persifler* acaso es el origen de este verbo antiguo español, pues significa burlarse de uno alabándole irónicamente.

MINGO.

Estate queda, Pascuala,
No te engañe ese traidor
Palaciego burlador.
Que ha burlado otra zagala.
. . . .

ESCUDERO.

Cura alla de tu ganado,
Calla si quieres, matiego.

MINGO.

Porque sois muy palaciego
Presumis de corcobado.
¿Cuidais qué los aldeanos
No sabemos quebrajarnos?
No pensais de sobajarnos, (2)
Esos que sois cibdadanos,
Que tambien tenemos manos
É lengua para dar motes
Como aquesos hidalgotes
Que presumís de lozanos.
Anda acá, Pascuala, vamos,
No paremos, ques ya tarde.

ESCUDERO.

Por vida de quien... Aguarde
Por que mas nos entendamos

PASCUALA

Espera, Mingo, veamos.

ESCUDERO.

¡Oh bendita tal zagala;
Yo te doy mi fé Pascuala,
Que no nos desavengamos.
Pénasme por solo verte
É con tu vista me aquejas,
Si tú te vas é me dejas
Muy presto verás mi muerte
No me trates de tal suerte,
Pues que yo te quiero tanto.

MINGO.

Júrote á san Junco Santo
Que la quiero yo mas huerte.

ESCUDERO.

¿Qué aprovecha tu querer
Que no tienes que le dar?
Que la fé é el bien amar
En las obras se ha de ver.

MINGO.

Yo te juro á mi poder
Que la de yo mill cosicas,
Que aunque no sean muy ricas,
Serán de bell parescer.

De *bell parescer*: en lugar de buen. Estas contracciones que son

(1) *Carilla*. Amadita mia, amadilla, queridilla.
(2) *Sobajarnos* someternos. *Quebrajarnos* requebrarnos.

comunes en la lengua italiana y eran tan usadas de nuestros poétas cuando la versificacion no estaba fija, hemos ya perdido el derecho de usarlas. Por esta razon nuestro lenguage poético no puede serlo tanto, ni tan facil como el de los italianos

Escudero.
Dime, pastor por tu fé,
¿Ques lo que tú le darás,
Ó con qué la servirás?
Mingo.
Con dos mill cosas que sé.
Yo, mi fé, la serviré
Con tañer, cantar, bailar,
Con saltar, correr, luchar,
E mill donas le daré.
Darele buenos anillos,
Cercillos, sartas de prata, (1)
Buen zueco, buena zapata,
E manguitos amarillos.
E frutas de mill maneras
Le daré desas montañas,
Nueces, bellotas, castañas &c.
Escudero.
Calla, calla, que es grosero
Todo cuanto tú le das:
Yo le daré mas é mas,
Porque mas que tú la quiero.

Al fin Mingo se conviene en que ella sea quien elija y ella elije al escudero, quien se hace pastor

El villancico es relativo el nuevo ejercicio que toma el escudero

Repastemos el ganado:
Hurriallá,
Queda, queda, que se va.
Ya no es tiempo de majada,
Ni de estar en zancadillas,
Salen las siete cabrillas,
La média noche es pasada,
Viénese la madrugada:
Hurriallá,
Queda, queda, que se va &c.

Se vé pues que la lengua de Juan de la Encina es mas aspera, menos flexible á los movimientos y á las imagenes póeticas que la del autor del diálogo entre el amor y el viejo. En cuanto al mérito de la composicion dramática se vé que es casi ninguno. Cualquiera de estas églogas que hemos leido pudiera en manos de un buen poéta en nuestros dias hacerse una buena égloga, pera jamas lo que se llama una composicion verdaderamente dramática. Sin embargo las obras de Juan de la Encina y su estilo fueron muy estimados en su tiempo. Imitaronle otros poétas y le escedieron. Moratin inserta una égloga de autor anónimo; en la cual está ya muy mejorado el lenguage; hay mas artificio y cultura en la versificacion y mas movimiento en el diálogo. Esta égloga tenia para los que la vieron representar, el mérito de que bajo los nombres poéticos estaban encubiertos los amoríos de algunos caballeros de Nápoles. He aqui la nota que sobre esta materia pone Moratin:

« En la novela histórica intitulada *cuestion de amor*, en la cual bajo nombres fingidos introducido su ingenioso autor á los mas distinguidos caballeros y damas de la ciudad de Nápoles, su-

(13) *Cercillos*, por zarcillos.

pone que la presente égloga fue representada delante de aquella reunion ilustre. Como en la citada novela se habla de lo ocurrido en Italia desde el año de 1508 hasta el de 1512, he creido poder fijar la composicion de ella ácia el año de 1514, y todo su contesto anuncia haberse escrito y publicado en Nápoles. La edicion que he tenido presente es la que hizo Martin Nucio de Amberes, en el año de 1598.»

«Sus prendas de lenguage, estilo y versificacion hacen muy estimable la mencionada égloga, que puede considerarse como una de las mejores piezas representables de aquel tiempo.»

Bolvemos á ver en ella los versos de arte mayor, pero ya mas peynados, y mas cultos que los que hemos visto en la *danza de la muerte*.

TORINO.

¡Oh grave dolor¡ ¡oh mal sin medida!
Oh ansia rabiosa, mortal de sofrirse!
Ni puede callarse, ni osa decirse
El daño que acaba del todo mi vida.
Mi pena no puede tenerse escondida,
La causa no sufre poder publicarse,
Ni para decirse, ni para callarse,
Ni entrada se halla, ni tiene salida.
Conténtate agora, amor engañoso,
Pues todos tus fuegos con tanto duror
Encienden y abrasan de un pobre pastor
Sus tristes entrañas, sin dalle reposo.
Biente podrás llamar vitorioso
Venciendo un vencido que quiso vencerse,
De quien imposible le fue defenderse,
Ni tú si le vieses seras poderoso.

Mortal de sofrirse. Como nosotros, dificil, imposible de sufrirse. Esta elocucion que quiere decir que sufriéndolo causa la muerte, era comun tambien en aquel tiempo; pero el estado actual de nuestra lengua no la permitiria.

Vencido que *quiso vencerse*. Este juego y repeticion de una misma palabra en diferentes inflexiones y casos era muy comun entre los españoles de aquel tiempo.

Oh triste ganado que estas sin señor
A solas paciendo! pues solo te dejo,
Quejarte has de mi; tambien yo me quejo
Del mal que sin culpa me hace el amor.
No plangas perder tan triste pastor,
De quien no esperabas ya buena pastura;

Pues el ya no espera sino desventura,
Dejale á solas pasar su dolor.
Agora reposo que solo me veo;
Agora descanso en medio mis males:
¡Oh lágrimas mias! oh ansias mortales:
¡Oh tristes sospiros con quién yo peleo!
La vida aborrezco, la muerte no veo,
Que aun esa me niega su triste venir,
Y trueca el matarme con darme el vivir,
Por su complacer mi triste deseo.

Guillardo hace luego una especie de parodia de todo cuanto ha dicho el personage principal, parodia que se repite no pocas veces en nuestras comedias españolas.

GUILLARDO.

¡Oh! doilas á huego que juras tamañas,
Como este pastor descubre que siente;
Yo nunca ví en otro que estando doliente
Dijese que se arden en él sus estrañas.
Yo creo que tiene heridas estrañas:
Qué, ¿querrian del todo con yerbas matallo?
Quiero buscar quien venga á curallo,
Si puedo hallarle por estas cabaños.
Quizá le ha mordido un perro dañado,
O cualque animal ó lobo rabioso,
Pus eda tales vuelcos, ni tiene reposo,
Y está de los ojos tan ciego y turbado:
No ve do los deja zurron ni cayado.
Vertida la yesca, quebrado el rabel.
¿O es el demoño que anda con él,
O cualque desastres que tiene el ganado?
¡Oh! dolo á Dios y como no siente:
Mayor es que sueño aqueste su mal,
Alli me parece que viene Quiral,
Que le es gran amigo, y aun cabo pariente. (1)
. . . .

Quebrado el rabel. Esta es una pintura de costumbres.

Aparece despues la pastora que escucha las quejas de Torino.

BENITA.

A mi no me place tu mal por mi vida,
Asi como dices segun se te antoja:
Tu pena y servicio en todo me enoja;

(1) *Cabo=algo.*

Pues déjate en ello, y tenerme has servida.

. . . .

El villancico con que acaba esta égloga es el siguiente.

Nunca yo pensé que amor
Con sus amores,
De amor matase pastores.
Tras galanes palaciegos
Yo pensé que siempre andaba,
Y no pensé que mataba
Los pastores ni matiegos:
Mas do van tras sus borregos,
Veo que los mata de amores.
Con su nombre falso engaña
Que parece que no es nada,
Y de majada en majada,
Y de cabaña en cabaña
Va con su engañosa maña
Prometiendo su favor,
Y sus favores
Matan despues los pastores.

Ademas de estas églogas hubo otras muchas que se representaban. Habia parecido antes el primer acto de la Celestina, ó tragicomedia de Calisto y Melibea, que algunos han atribuido a Rodrigo de Cota, el autor del diálogo que hemos visto; y un poeta hizo de este primer acto otra especie de égloga; pero hasta este punto no hay verdadero drama: estas son las primeras tentativas de representacion teatral. La historia del verdadero drama ó comedia empieza en Naharro primer poeta cómico español que compuso dramas de cierta estension, con una accion mas larga, sostenida y artificiosa. El objeto de la leccion siguiente será el examen de las comedias de Naharro, y del célebre Lope de Rueda autor y actor de comedias á un mismo tiempo.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

3.ª LECCION = COMEDIAS DE BARTOLOME DE TORRES NAHARRO.

En la leccion pasada describimos los primeros y mal afirmados pasos de la musa dramática española. Acciones sencillas y sin interés, dignas del nombre de églogas que se les daba, embellecidas tal vez con un lenguage mas agradable y suelto que el de los siglos anteriores, tal vez con una versificacion mas llena y movimientos poéticos, fueron la diversion de los grandes y príncipes españoles hasta los primeros años del siglo XVI. Juan de la Encina fue el dramaturgo de esta primer época de nuestro teatro, al cual procuraron imitar, aunque con las mejoras que hacia diariamente la lengua, los autores cómicos sus contemporáneos.

Tiempo era ya de que se dilatase la esfera de la accion dramática. Conocíanse en toda Europa, y eran comunes en todas las librerías de los hombres de gusto, las obras clásicas de la antiguedad en este género. Sófocles, Eurípides, Terencio, Séneca y Plauto, empezaron á ser familiares á nuestros literatos. Era necesario pues, para llamar la atencion, é inspirar interés al público, dar mas complicacion á la fábula; aumentar el número de los personages, y las riquezas de la escena. Procuráronse estos resultados por dos caminos diferentes. Uno, que parecia entonces el mas natural, la traduccion ó imitacion de los antiguos: otro mas dificil por mas original, pero que logró al fin la preferencia, la creacion de fábulas novelescas.

Abrió el primero Francisco de Villalobos, médico de Fernando el Católico y despues de Carlos V, que tradujo el *Anfitrion* de Plauto, cercenadas algunas cosas del primer monólogo de Mercurio. La traduccion es en prosa, ya sumamente facil y correcta, como puede verse en el monólogo de Alcumena y en el primer diálogo con su verdadero marido Anfitrion, inserto por el señor Moratin en sus *Orígenes del teatro español.*

Nadie ignora la fábula de Anfitrion. Júpiter enamorado de Alcmena, toma la figura de su marido Anfitrion, y Mercurio su confidente la de Sosia, criado de aquel. Estaba Anfitrion ocupado en una guerra contra los enemigos de Tebas, y aprovecha Júpiter para entrar á ver su esposa el momento en que ya se sabia en Tebas la victoria conseguida por Anfitrion, cual estaba próximo á vol-

ver. Alcmena ó Alcumena, como la llama Villalobos, le recibe como á su marido; pasa con él una noche, la cual se finge por el poeta, que duró doble tiempo que otra de las demas noches del año. ¡Tanto tiempo era necesario para engendrar al gran Hércules que nació de este adulterio! Despues, y estando todavia alli Mercurio y Júpiter, vienen Anfitrion y Sosia: es claro que presentados en la escena en diversas ocasiones el verdadero y el falso Anfitrion, y el verdadero y falso Sosia, deben resultar grandes contiendas entre marido y muger, las cuales decide Júpiter al fin de la comedia anunciándose por el Fulminador del rayo, y obligando á Anfitrion, como dice Moliere en la imitacion que hizo de esta comedia de Plauto, á *tragar la píldora aunque bien dorada.*

Poco antes de llegar el verdadero Anfitrion, habiéndose ya despedido el falso, dice Alcmena el siguiente monólogo, que leo para hacer ver cuan exacta es la observacion del señor Moratin sobre los progresos que había ya hecho en aquella época el lenguage.

Alcumena. «Harto poca cosa es el placer que se pasa en esta vida y en todas sus edades *para con* las tristezas y molestias de ella.»

Este *para con* equivale á *en comparacion de.* Modo de hablar adverbial que seria de desear se hubiese conservado en nuestra lengua. Debo advertir que todo esto es traduccion de Planto.

«Asi se compra bien lo uno por lo otro en la edad de los hombres. Asi ha placido á los Dioses, que siempre tras el deleite se siga la compañia del dolor; que si algun bien se alcanza, sea mayor el daño y mal que de alli redunda. Esto tengo yo agora por esperiencia en mi casa, y por mi misma lo sé: que se me dió un rato de deleite cuando pude alcanzar *de* ver á mi marido por espacio de una noche, y este se me partió luego antes que amaneciese.»

Obsérvese que el *pude alcanzar de ver* es *pude conseguir* ó *lograr* ver. La preposicion *de* anterior al infinitivo, en cualquiera que la usase hoy pareceria un galicismo. Pero es de notar que aun no estaba formada ni con mucho la lengua francesa, cuando este modismo existia ya en la nuestra.

«Paresce que quedó sola sin alguna compañia, *en apartarse* de aqui aquel á quien yo amo sobre todos.»

En por *el*; *en apartarse*; *al apartarse.* Esto tambien pareceria ahora un galicismo, mayormente si se atiende á que el gerundio francés lleva siempre antepuesta la partícula *en.*

«Mas pasion me queda de la ida de mi marido, que placer me dió su venida; mas esto me hace bienaventurada, que á lo menos venció por batalla á los enemigos; y en volver él á su casa con mucha honra, me das consolacion. Sea de mi absente, con tal que alcanzada la gloriosa alabanza, se retraya á su casa. Yo sufriré mu-

cho el absencia suya con fuerte y firme ánimo, pues que tal galardon se me da, que vuelva mi marido vencedor de la batalla: esto habré yo por gran bien, por que la virtud es muy buen premio de los trabajos. La virtud en verdad á todas las cosas precede. La libertad, la salud, vida, la hacienda, los padres, la patria y los hijos, con la virtud se defienden y se guardan: la virtud contiene en sí todas las cosas; todos los bienes están en quien está la virtud..„

Ahora llega el verdadero Anfitrion con su criado Sosia, y dice:

Anfitrion «Anfitrion muy alegre saluda á su *deseada* muger á la cual sola estima por la mejor de todas cuantas hay en Tebas, cuya bondad es famosa entre todos los ciudadanos.»

Obsérvese el uso del participio *deseada*. Es el mismo uso propio de la lengua latina: *deseada*, una cosa que se ha echado de menos, que se ha conocido su falta, y de la que se ha estado privado.

«¿Has estado buena? has deseado mi venida?

Sosia. Nunca ví cosa mas deseada. Ninguno le saluda mas que á un perro."

Dice esto Sosia porque ignoraba la estrañeza que les causaba la venida de quien creian acababa de irse antes de amanecer.

Anfitrion. «Y como te veo preñada, y como te veo embarnecida, alégrome."

Alemana. Ruégote por Dios que me digas ¿ porque me saludas para burlar de mí, y me hablas tan amorosamente como si de poco acá no me hubieses visto, como si agora fuese la primera vez que llegas á tu casa viniendo de la guerra? Asi me hablas como si de mucho tiempo acá no me vieras.

Anfitrion. Antes te certifico que yo no te haya visto en alguna parte, si agora no, despues que me parti á la guerra.

. . . .

Alcumena. ¿Probaisme quizá por ver lo que tengo en el corazon? Mas dime, ¿porqué os volvisteis tan presto? ¿Hobo algun agüero que te hiciese tardar, ó detenerte alguna tempestad que no te fueses á tus huestes como poco ha me dijiste?

Anfitrion. ¿Poco ha? ¿Qué? ¿Tan poco?

Alcumena. Tiéntasme: poquito ha, muy poquito, agora.

Anfitrion. ¿Como puede ser esto que dices, poquito ha, y agora?

Alcumena. ¿Qué piensas qué tengo de hacer sino burlar de tí, pues que burlas de mí? Que dices que llegaste agora de nuevo, y aun agora partiste de aqui.

Anfitrion. «Esta muger desvariando está.»....

Esta comedia se imprimió por la primera vez en Zaragoza en 1515, y es la primera de nuestro teatro escrita en prosa. Ignórase si se representó; yo creo que era preciso para sufrirla que los oyen-

tes fuesen personas instruidas en la literatura antigua. El vulgo español de aquella época nada sabia, nada entendia de las fábulas del paganismo, y los nombres de Júpiter, Mercurio y Hércules le eran enteramente desconocidos.

La comedia novelesca reconoce por su inventor á Bartolomé de Torres Naharro, estremeño, que despues de cautivo en Argel y rescatado, pasó á vivir á Roma, fue eclesiástico, y escribió ocho comedias. Siete de ellas imprimió en Roma en 1517, con privilegio que para ello le dió Leon X, gran favorecedor de las letras. Dió á su coleccion el título de *Propaladia*, que despues se reimprimió en España, añadida la *Calamita*, aunque con muchas enmiendas que mandó hacer la Inquisicion.

Las comedias de Naharro están escritas en versos de ocho sílabas, tal vez de pie quebrado. Están divididas en cinco actos, ó jornadas, como los dramas de los antiguos: y en muchas de ellas hizo hablar á los actores en varios idiomas, como castellano, italiano, francés, latin y portugués; lo cual pudo tambien haber sido imitacion de la variedad de dialectos que introdujo Homero en sus inmortales poemas. Estas comedias se representaron en Nápoles y en Roma, donde era entonces muy comun el conocimiento de la lengua castellana; y es de creer que tambien se representaron en España, salvas las correcciones que en ellas hiciese la Inquisicion.

De las ocho comedias de Naharro pertenecen al género novelesco la *Serafina*, la *Himenea*, la *Aquilana*, y la *Calamita*. Pertenecen á la descripcion de costumbres la *Soldadesca*, la *Tinelaria* y la *Jacinta*. La *Troféa*, es un elogio, puesto en accion, de las conquistas de D. Manuel rey de Portugal, en Africa y en Indias, no sin introducir en él el personage alegórico de la *Fama*, el mitológico de *Apolo*, que hace versos en honor del rey, y algunos pastores graciosos ó bobos, que amenizan la accion, precisamente lánguida y fria. Tambien escribió Naharro un diálogo entre dos peregrinos al nacimiento de Nuestro Señor, composicion que pertenece al género sencillo de Juan de la Encima.

Entre sus comedias novelescas es muy notable la *Aquilana*, porque es la primera en que se observa aquella falta de respeto á la historia, que se observó despues en Lope, Calderon, y demas dramáticos del siglo 17. La fábula es la siguiente. D. Bermudo, rey de Leon, tiene una hija llamada Felicina, que es amada, no sin correspondencia, de Aquilano joven estrangero, á quien el rey queria mucho, aunque ignoraba su origen y familia: pero sabedor D. Bermudo de los amores de Aquilano por el médico que asistia á este, se enfurece, y trata de degollarle. Entonces se descubre que el degollando es hijo del rey de Hungría; y Bermudo le casa con su hija.

El médico supo los amores de Aquilano por la alteracion de su pulso al ver á la Infanta, fábula ó historia tomada de un rey de Siria, que deseando saber el motivo de la tristeza mortal que devoraba á su hijo, averiguó por medio del médico que el príncipe perecia de amores de la reina su madrastra.

La combinacion de un príncipe disfrazado que enamora á una princesa de otro reino, se ha repetido muchas veces en nuestro teatro y con mejor exito que en la Aquilana de Naharro, en la cual se falta á cada momento al gran principio dramático de que los incidentes tengan su razon en los sucesos anteriores. Llevar á un hombre al cadalso por la declaracion de su pulso, es burlarse de los espectadores.

De las otras tres comedias novelescas de Naharro, en la que hay mas vida y movimiento es en la *Calamita*; pero Moratin no quiso insertarla en la coleccion por dos razones: la primera, por algunas escenas lúbricas é indecentes entre Divina, la criada de Calamita, y un estudiante disfrazado de muger: la segunda, por que el nudo de la fábula consiste en la inconcebible brutalidad de Eaticio, padre de Floribundo, que da orden á sus criados de que maten á su hijo si le ven entrar en casa de su amada Calamita. Las correcciones paternales no llegan nunca á tanto. Sin embargo, no podemos menos de leer el soliloquio de Floribundo, en que dándose la enhorabuena de haber elegido á Calamita por esposa, da consejos para hacer bien esta eleccion. Los versos son muy bellos, y anuncian ya un idioma que se acerca á la perfeccion.

Quien ha de tomar muger
Por su vida,
Tome la mas escondida
Para su seguridad;
La que en virtud y bondad
Fuere criada y nacida.
La muy en mucho tenida
Por hermosa,
Esta diz que es peligrosa;
La muy sabida, mudable;
La muy rica intolerable,
Soberbia la generosa.
La complida en cualqnier cosa
Y acabada,
Menos que todas me agrada,
Porque, segun mi pensar,
Mala cosa es de guardar
La de todos deseada.

Aqui el adjetivo *generosa* tiene otro sentido que el que en la actualidad la da nuestro idioma generalmente. Quiere decir *noble de nacimiento*, no *noble de* ideas ni de sentimientos.

La única pieza novelesca que analizaremos de Naharro, será pues, la *Himenea*, que incluye el señor Moratin en su coleccion; no tanto por ser la mas regular de todas y mas ajustàda á las leyes de verosimilitud teatral, cuanto por que en ella está tratado el amor de una manera mas noble, y muy própia de esta pasion, como se sentia en aquella época caballerosa.

La fábula es tan sencilla, que solo consiste en el amor de Himeneo á Febea, correspondido de esta, y mal visto de el marqués, hermano de la dama, el cual receloso, y andando sobre aviso, llegó á sorprenderlos en su misma casa: Himeneo huyó; el marqués quiso dar muerte á su hermana; pero el amante sobrevino con sus criados, y persuadió al celoso hermano, que remediara su honor de una manera menos sangrienta, consintiendo en que se casasen.

De este sencillo asunto sacó Naharro las cinco jornadas de la comedia. En la primera pasea Himeneo con sus criados Eliso y Boreas la calle de su dama, y espresa su pasion en los versos siguientes que la dirige, y que sirven de esposicion á la comedia.

Guarde Dios, señora mia,
Vuestra graciosa presencia,
Mi sola felicidad;
Aunque es sobraba osadia
Sin tomar vuestra licencia,
Daros yo mi libertad.
Pero en mi primer miraros,
Tan ciego de amor me ví,
Que cuando miré por mí
Fue tarde para hablaros,
Hasta agora,
Que de mí sois ya señora.
Habeisme muerto de amores,
Y dejaisme aqui en la plaza
Donde publique mis yerros;
Como aquellos cazadores
Que des que matan la caza
La dejan para los perros.
Donde quiera que me halle
Diré siempre que es mal hecho,
Pues yo vos guardo en mi pecho
Vos me dejeis en la calle.
¡Bien me biene
Que sin culpa muera y pene!

Los dos versos *sin tomar vuestra licencia, daros yo mi libertad,* si no estubieran aqui, parecerian de una comedia de Calderon. Todo este monólogo por otra parte semeja mucho á las trovas de los cultivadores de la *gaya ciencia*; á aquella especie de metafisica amorosa que en la corte de Roberto rey de Nápoles primero, despues en la de D. Juan de Aragon, y luego en todas se introdujo al fin de la edad media.

Deja Himeneo á sus criados que guarden la calle; pero ellos que ni son valientes, ni enamorados, huyen del marqués y de Turpedio su lacayo, apenas estos se presentan ¡Mal dije que no eran enamorados, pues Boreas confia á Eliso que está enamorado de Doresta, doncella de Febea: pero estos amores lacayunos no son de los que despiertan la valentía!

En la segunda jornada vuelve Himeneo con sus criados y músicos á la calle de su dama. Los musicos cantan versos ánalogos á la situacion del amante. Empiezan dos cantando los siguientes.

Tan ufano está el querer
Con cuantos males padesce,
Que el corazon se enloquece
De placer
Con tan justo padescer.

Luego dice uno solo.

La pena con que fatigo
Esme tan favorecida,
Que de envidiosa la vida
Ya no quiere estar con migo.
Ella se quiere perder:
Vuestra merced lo meresce.

No he encontrado en ninguna parte el verbo *fatigar* como neutro; siempre se dice *fatigar á* otro en activo, ó *fatigarse* que es recíproco: pero aqui *la pena con que fatigo* significa *la pena con que estoy fatigado.*

Cantor 1.° y 2.°

Y el corazon se enloquesce
De placer
Con tan justo padescer.

Cantor 1.° y 2.°

Es mas preciosa ventura
Vuestra pena
Que cualquiera gloria agena.

Cantor 2.°.

La pena que vos causais,
Los suspiros, el tormento,
Con vuestro merescimiento
Todo lo glorificais.

Cantor 1.° y 2.°

Mas codiciosa dejais
Vuestra pena,
Que cualquiera gloria agena.

Cantor 1.°

Los que nunca os conoscieron
Penarán por conosceros,
Y los que gozan de veros
Por que mas ante no os vieron.

Cantor 1.° y 2.°

Qne por mayor bien tuvieron
Vuestra pena,
Que cualquiera gloria agena.

Es menester observar el uso del pronombre posesivo *vuestro. Vuestra pena* aqui no es *la pena que vos teneis* sino la *pena que vos causais.* Aqui concluye la cancion.

Febea favorece á Himeneo hablándole por la ventana, y prometiéndole que á la noche siguiente le dará entrada en su casa. Cuando ya Himeneo y los suyos se retiran, entran en la escena el marqués y su criado, que se resuelven á acudir mas á tiempo á la noche siguiente.

La tercera jornada es de dia. Boreas enamora á Doresta, y Turpedio que finge tambien amarla, es despreciado. Todo este acto pudiera suprimirse, porque en nada contribuye á la accion.

En la cuarta jornada entra Himeneo en casa de Febea, dejando á la puerta sus criados, los cuales huyen apenas llega el marqués, dejando Boreas su capa, por la cual le conoce Turpedio. El marqués, conociendo que Himeneo está dentro de la casa, rompe la puerta, y entra tambien.

En la quinta y última jornada el marqués amenaza á su hermana con la muerte, habiéndose ya escapado Himeneo; la aconseja que cuide de su alma, y que se confiese con el page Turpedio. Esto era conforme á la opinion antiguamente recibida, de que cuando no era posible confesarse con un confesor idóneo, servia la confesion hecha con cualquier fiel aunque fuese seglar. Entre los marineros ha existido y aun existe segun parece esta creencia, señaladamente

en los casos de naufragio. Febea en aquellos momentos, que cree los últimos de su vida, se halla tan mal dispuesta para morir, que dice paladinamente al marqués que su único pesar es no haber condescendido enteramente con los deseos de Himeneo. Véanse sus espresiones.

Hablemos como la suerte
Me ha traido en este punto,
Do yo y mi bien todo junto
Moriremos de una muerte:
Mas primero
Quiero contar como muero.
Yo muero por un amor,
Que por su mucho querer
Fue mi querido y amado,
Gentil y noble señor,
Tal que por su merecer
Es mi mal bien empleado.
No me queda otro pesar
De la triste vida mia,
Sino que cuando podia,
Nunca fui para gozar,
Ni gocé
Lo que tanto deseé.
Muero con este deseo,
Y el corazon me rebienta
Con el dolor amoroso;
Mas si creyera á Himeneo,
No muriera descontenta,
Ni le dejara quejoso.
¡Bien haya quien me maldice!
Pues lo que él mas me rogaba
Yo mas que él lo deseaba:
No sé porque no lo hice.
¡Guay de mí,
Que muero así como así!
No me quejo de que muero,
Pues soy mortal como creo;
Mas de la muerte traidora,
Que si viniera primero
Que conociera á Himeneo,
Viniera mucho en buen hora.
Mas viniendo de esta suerte,
Tan sin razon á mi ver,
¿Cuál será el hombre ó muger
Qué no le duela mi muerte,
Contemplando
Por qué y donde, como y cuando?
Yo nunca hice traicion:
Si maté, yo no sé á quien,
Si robé, no lo he sabido;
Mi querer fue con razon,
Y si quise, hice bien
En querer á mi marido.
Cuanto mas que las doncellas,
Mientra que tiempo tuvieren,
Harán mal sino murieren
Por los que mueren por ellas;
Pues muriendo,
Dejan sus famas viviendo.

A estos versos, ni muy decorosos ni muy propios del trance en que se encuentra, pero llenos de pasion, responde el marqués con un lugar comun acerca de la necesidad de morir. En esto sobreviene Himeneo, que hace presente al ofendido hermano la nobleza de su sangre, y sus méritos para casar con Febea. El marqués conviene en ello, pero se queja aun de la manera poco decorosa con que habian tratado sus amores. Himeneo satisface tambien á esto; se hacen las amistades, se contrata el matrimonio de Himeneo y Febea, y paralelamente, como despues se hizo costumbre en el teatro, el de Boreas y Doresta. La comedia concluye yéndose todos á casa de Himeneo cantando un villancico; costumbre y modo de aca-

bar las representaciones introducido por Juan de la Encina, y cuyo nombre indica una Música aldeana y pastoril. El villancico es este.

¡Victoria, victoria,
Los mis vencedores,
Victoria en amores!
¡Victoria, mis ojos!
Cantad, si llorastes,
Pues os escapastes
De tantos enojos:
De ricos despojos
Sereis gozadores.
¡Victoria en amores!

Esta contraposicion *cantad si llorastes* es mala: porque es propio de los ojos llorar, mas no cantar.

Bien se ve que por mas sencilla que sea la fábula de la *Himenea*, es un portento de complicacion y de artificio, comparada con las obras dramáticas de Juan de la Encina y de otros antecesores de Naharro, que ni aun podian dividirse en actos ó jornadas. Naharro dió un paso de gigante en la carrera dramática, dando al drama una competente extension, é introduciendo fábulas complicadas.

En esta comedia, y en general en las demas de su género, usó Naharro de poca sal cómica. El único rasgo satírico, y al mismo tiempo característico de un hombre de pocas obligaciones como era Eliso, á pesar de lo poético de su nombre, está en los versos que este interlocutor dice á su compañero Boreas en el primer acto.

¿Y no has leido aquel texto.
Que maldito debe ser
Hombre que en hombre se fia?
Pues si verdad es aquesto,
Quien se fiase en muger,
Muy mas maldito seria.
A la fe, para gozallas
Y no perderse tras ellas,
Oillas y no creellas,
Sacudillas y dejallas.

Esta es la cartilla de los amantes del Avapies. El rasgo satírico y gracioso está en los versos que siguen.

No lo digo
Porque *las* soy enemigo.

Las sirve aqui de dativo de plural. En el actual estado de la lengua, *las* es acusativo femenino del mismo número.

El estilo de Naharro, generalmente hablando, es puro y muy conforme á la comedia novelesca que él mismo creó.

En esta comedia de la *Himenea*, y en la *Calamita* de que hablamos antes, se observan bastante bien las unidades de tiempo de accion y de lugar; por que en el lugar no hay mas variacion, que desde la calle al interior de la casa de Febea. La duracion del tiempo es desde la prima noche de un dia, hasta la noche algo entrada, del siguiente. Mas yo no creo que estuviese en la intencion de Naharro la observancia de estas reglas, que no observa en la *Aquilana*, ni en otras de sus composiciones. Pero en la *Himenea* la accion era tan escasa que, como ya hemos visto, tuvo que introducir un acto puramente episódico, y bastante cansado.

Pasemos ya á examinar sus comedias de costumbres, género tam-

bien introducido y creado por él, por que antes no era conocido.
Llamarémos *comedias de costumbres* aquellas en las cuales se atiende mas á la descripcion de los caractéres, de los usos, de los vicios y de las virtudes, que no á la accion misma de la pieza. Todos hemos visto la comedia de Rojas intitulada *¡Lo que son mugeres!* en la cual no hay accion ninguna; alli solo hay cuatro galanes y dos damas, de los que cada uno tiene su caracter particular, que se describe en la pieza, con las costumbres anejas á este caracter. Una composicion semejante es la de los *Enfadosos* de Moliere (*Les facheux*). Otra es la de *Esopo*, que ha quedado en el Repertorio del teatro francés. Esopo, introducido en una corte, no es sino el medio de describir los diversos caractéres de los cortesanos. Otra es tambien el *Mercurio galante*, comedia que toma su título de un periódico que habia en Francia des de el primer tercio del siglo 18, y á cuya redaccion se supone que vienen varios personages á presentar obras para que se inserten en el Mercurio; y estos personages son los que se describen en la pieza.

Tales son las comedias que llamarémos *de costumbres*, que son mas bien unos cuadros sucesivos de caractéres, de modales, de vicios, y virtudes, que no acciones dramáticas.

Semejantes á estas son la *Soldadesca*, la *Tinelaria* y la *Jacinta* de Naharro; pero la *Soldadesca* y la *Tinelaria* tienen el efecto de ser sumamente inmundas una y otra. La accion en la *Soldadesca* es la siguiente. Un capitan que tiene comision de reunir en Italia un cuerpo de infantería para que sirva en las tropas del Papa, recluta á personas de varias naciones, pero la mayor parte soldados españoles licenciados, (porque parece que entonces no teniamos guerra), ó españoles pobres, que habian pasado á Italia á hacer fortuna. Las gracias de estos hombres asi que llegan á una casa de campo, son requestar á las criadas, y robar al amo el dinero y todo cuanto tiene. El plan que formaron era robar una porcion de dinero, y llevarse á España algunas mugeres, unas para ellos y otras para surtir una casa de mancebia que entonces eran permitidas en España. En fin todo cuanto puede suponerse de malo, en unos aventureros sin *hogar* y sin principios ningunos de moral, todo se halla en esta comedia, descrito á la verdad con bastante gracia y soltura.

La *Tinelaria* es de otra especie: sube la maldad un puntito mas alto. Su nombre lo toma, asi como la *Soldadesca* de la profesion de soldado, de la palabra *Tinelo* que significa ó significaba entonces lo mismo que *Office* en francés y *Gazapon* en Navarra: es decir aquel sitio en que se reune la familia de escalera abajo de los grandes señores. Se figura pues el *Tinelo* de un cardenal, y en él reunidos todos los comensales de escalera abajo de una casa. He aqui la des-

cripcion que hace de esta comedia Moratin, que es como suya.

«La escena es en Roma en casa de un cardenal. La accion se reduce á que sus criados, con lo que hurtan, comen y gastan y viven en la mayor disolucion y abandono. Al acabar la primera jornada se van á almorzar; la tercera se gasta toda en comer: en la quinta cenan y se emborrachan. Desde el primero al último de los personages (que llegan á veinte y dos) todos son ladrones, glotones, borrachos, maldicientes, blasfemos, provocativos y disolutos. El autor acudió al arbitrio infeliz de introducir diferentes idiomas para animar el diálogo: uno habla en latin, otro en francés, otro en italiano, otro en valenciano, otro en portugués, y los demas en castellano. Esta gregueria poliglota, y el número escesivo de personages que pone á un tiempo en la escena, producen una confusion intolerable. A pesar de tantas nulidades, no deja de hallarse uno ú otro pasage escrito con inteligencia. Véase el siguiente diálogo entre el despensero del cardenal y la lavandera su amiga.»

A la lavandera *amiga* la pone el nombre de *Lucrecia*, y á el despensero el de *Barrabas*.

Lucrecia.

Buenos dias te de Dios:

Barrabas.

¡Oh que milagro tamaño!
Y buenas noches á vos,
Porque és la mitad del año.

Lucrecia.

¿He tardado?

Barrabas.

Tanto que me has enojado

Lucrecia.

No sé nada:
Como quies que fui criada,
Donde siempre fui servida,
Sé muy poco de colada!
Y menos de aquesta vida.

Barrabas.

¡Guay de mí!
Diez años ha que te vi
Morar en el Burgo viejo,
Y siempre te conocí
Labandera de concejo!

Lucrecia.

¡Como qué!
Para hacer maravillas.

Lucrecio.

Por tu vida que he esperado
Que tocaren campanillas.

Barrabas.

¡Que placer!
Dime, ¿quien debe atender,
Si presumes como sueles,
Los manteles al comer,
O el comer á los manteles?

Aquí *atender* está por *esperar*, que hoy seria un galicismo.

Pues no ha mas que me casé.

Lucrecia.

Mira si bien has mentido,
Pues harto estuve á la fé
Con el ruin de mi marido.

Barrabas.

Si querrás;
Dime cuantos años has
No me niegues la verdad.

Lucrecia.

Veinte, por Dios, y no mas
Hé hecho por Navidad.

Barrabas.

Ora pues,
No quiero ser descortés

Pero así me ayude Dios,
Que creo que ha veinte y tres
Que dices que has veinte y dos.

Si querrás es aqui si *quieres ó si quisieres.* Esta espresion, que se halla en los mismos términos en una égloga de Valbuena, le ha sido censurada. Yo bien sé que en el dia no es permitido ni á poeta ni á prosista usarla; pero á Valbuenna en la época en que escribió, le era lícito decirla: tenia en su apoyo autoridades tan grandes como son las de esta y Naharro, que lo dice asi en otras partes, y la de Juan de la Encina, en quien tambien se encuentra.

Lo de *ha* 23 *años que dices que has* 22 es una imitacion del dicho de Ciceron, á quien refiriéndole que una dama romana porfiaba en que no tenia mas que 25 años, contestó: «verdad es, porque hace 10 años que la he oido decir lo mismo» En lo que sigue no hay nada de importante.

La *Jacinta* es otra cosa: carece á la verdad de accion, porque la escena es en el camino de Roma, cerca de una casa de campo, donde vivia una señora joven y hermosa llamada Divina, la cual tenia por costumbre hospedar á los que pasaban por su castillo, para saber de ellos las novedades que ocurrian; porque ella vivia retirada en aquella casa. Se presentan tres peregrinos; uno que habiendo procurado siempre servir bien á sus amos, no habia encontrado ningun señor que se pagase de sus servicios: otro que desengañado de la falsedad de los malos amigos, huia del trato de la sociedad: otro que escarmentado de las vanidades del mundo y engaños de los hombres, trataba de meterse en religion, para pasar en paz el resto de sus dias. Un criado de la señora Divina los encuentra, los llama, los conduce al castillo, los agasaja muy bien; la señora tiene conversacion con ellos, y últimamente, porque acabase de algun modo la comedia, se concluye con el casamiento de la señora con Jacinto á quien elige, y que es el que habia buscado señores y no habia encontrado ninguno bueno. He aqui el juicio de Moratin acerca del lenguage, porque en cuanto á accion ya está visto que es ninguna.

«Su mérito consiste en el decoro de los caractéres, la solidez filosófica de las máximas en que abunda, la pureza del lenguage, la elegancia de estilo, la fluidez de su versificacion.»

Este es un gran mérito, y principalmente en calidad de comedia de costumbres, ó de cuadros de moral. La descripcion que hace de los caractéres de los tres peregrinos, y despues de la señora Divina, son muy buenos. He aqui lo que dice Jacinto acerca de los malos señores á quienes habia servido.

Sabrás que desde la cuna,
Sin un punto de reposo,
No me acuerdo vez alguna
Poderme llamar dichoso,
De servir muy codicioso,
No de vivir vagabundo,

Me hace ir al cabo del mundo
Tras un señor virtuoso.
Sabe Dios cuanto me holgara
De saber algun oficio,
Porque en tan ruin ejercicio
Tan buen tiempo no gastara:
Pero ¿quien jamas pensara,
Donde son tantos señores,
Que un señor no se hallara
Para buenos servidores?
Aquellos son los traidores
Que decimos las verdades,
Y los que ensayan maldades
Suceden en los favores.
Todos estan concertados
De traer todas sus vidas,
Las bestias muy guarnecidas
Y los siervos despojados.
Tienen puestos sus cuidados
En continuo atesorar,
Sacando algunos ducados
Que se gastan en cazar;
Y si quieren algo dar,
No lo dan á pobrecicos,
Sino á aquellos que son ricos,
Que es echar agua en el mar.

Fenicio habla despues contra la codicia.

Pues ó ciega criatura,
Que con este mundo vives,
Que en cabo de él no recibes
Sino solo sepultura,
¿No miras que es gran locura
Si deja tu pensamiento
Lo que para siempre dura
Por lo que dura un momento?

Obsérvense las siguientes reflexiones que son muy hermosas.

Que este mundo todo es viento;
Pues de pobres ni de ricos,
Ni de grandes ni de chicos,
Ninguno vive contento.
¡Oh loco el hombre y muger
Con cuanto puede afanarse,
Que piensa de contentarse
Por mas haberes haber!
Que si bien por carecer
Se duele la pobre gente,
No veo que por tener
Algun rico se contente:
Porque en el siglo presente
Muy mas grande ser conviene
El temor que el rico tiene,
Que el dolor que el pobre siente.

Esto es magnífico. El temor del rico de que le roben su dinero, es mas que la privacion del pobre que carece de lo necesario.

Con motivo de la buena acojida que le da Divina, Jacinto hace el siguiente encomio de las buenas prendas del bello sexo.

Pues esto digo en favor
De las que corren fortuna,
Pero digamos de alguna
Que tiene un poco de amor.
¡Con cuanta pena y dolor,
Por poco mal que sintais,
Anda y torna en derredor,
Demandandoos como estais,
Diciendoos qué le mandais,
Consolandoos como suele,
Preguntandoos donde os duele,
Porfiandoos que comais.
Hela va muy afligida
A decir misas por vos,
Y á rogar contino á Dios
Que os mande salud y vida;
Su comer y su bebida
Sospiros, lágrimas son;
Llora, gime, plañe y crida
De todo su corazon
No puede ningun varon
Pagalle complidamente
Las lágrimas solamente
Que deja en cada rincon.

Pues de esto bien informados,
Que otro bien no hubiere en ellas
A todas y á cualquier de ellas
Somos todos obligados:
Cuanto mas que sus cuidados,
Sus grandezas, sus hazañas,
Son servir á sus amados
Con obras y lindas mañas;
Y en los tiempos de sus sañas,
Cuando partis, ellas lloran,
Cuando tornais os adoran
Con el alma é las entrañas....
¡Qué gloria de nuestra pena,
Qué alivio de nuestro afan!
Sin duda no hay cosa buena
Donde mugeres no van.
La gente sin capitan
Es la casa sin muger;
Y sin ella es el placer
Como la mesa sin pan.

Estos versos debian alhagar mucho á una nacion, como era la española en aquel siglo, caballerosa, enamorada é idólatra al bello sexo.

Vemos pues, que Naharro debe mirarse como inventor de dos géneros de comedias muy diferentes entre sí: una de accion, que nosotros hemos llamado *novelesca*, porque estas acciones casi todas se toman, ó de ellas puede formarse una novela; lo cual era tambien gusto del siglo: otra, la comedia de costumbres ó cuadros morales.

Estos géneros creó Naharro sustituyendo á la primitiva sencillez de las églogas de Juan de la Encina un interés, y un diálogo verdaderamente dramático. Al mismo tiempo, ó casi en los mismos años, Vasco Diaz Tanco de Fregenal escribia tres tragedias sacadas todas de la escritura, una intitulada *Absalon*; la otra *Aman*, y la última *Jonatás*. Se han perdido y no se sabe de ellas; por consiguiente ni podemos hablar de su mérito ni de su género. Yo creo que estas tragedias serian mas bien imitaciones de las griegas, bien ó mal hechas, que no otra cosa. Precisamente sus asuntos se separan mucho de los que habia tratado Naharro, pues son asuntos de historia sagrada. Por otra parte, Tanco era hombre de mucha erudicion: he aqui la noticia de su vida que nos da Moratin.

"Vasco Diaz Tanco, natural de Fregenal en Estremadura, dedicó á Felipe II siendo príncipe, una historia de los turcos, sacada de lo que escribieron sobre esta materia Paulo Jovio y otros autores, y la intituló *Palinodia*. Publicó ademas otra obra intitulada *Los veinte triunfos*: otra *sobre los títulos de dignidades temporales y mayorazgos de España*: otra con el título de *Jardin del alma cristiana*, impresa en Valladolid año de 1552, y en esta dice que siendo joven escribió las tres tragedias mencionadas de Absalon, Aman y Jonatás. Nadie asegura haberlas visto: se ignora si se imprimieron ó se representaron; pero no pudiendo dudar que el autor las compuso, he creido poder suponer su existencia con alguna probabilidad ácia el año de 1520, aunque no con una absoluta certeza. Puede creerse que Vasco Diaz murió por los años de 1560."

Por consiguiente debemos suponer que este hombre ilustrado,

tratando de hacer una tragedia, para cuyo género no existia modelo ninguno en España, es natural tomase la organizacion dramática de su fábula de la imitacion de los griegos.

El género de Naharro fue imitado, pero la mayor parte de las comedias que inmediatamente despues de él se escribieron, en las que se introducia la pintura de costumbres, fueron prohibidas por la Inquisicion. Estas prohibiciones no se deben contemplar como injustas, en atencion á que hemos visto ya la libertad que se tomaba el patriarca de este género, que era Naharro: de consiguiente puede inferirse la que usarian los imitadores, de ninguno de lo que ha quedado nada digno de memoria. Imitan siempre, estos mas bien los defectos que no las bellezas de sus modelos.

Entre las comedias escritas á imitacion del género de Naharro, desde la 2.ª decena del siglo hasta el año 44 en que apareció Lope de Rueda, y que forma un periodo muy notable en nuestra historia dramática, solamente hay una digna de atencion que es la *Cantidad de Lucrecia*, en la cual sirve de accion la violacion de Lucrecia por Tarquino, la muerte de esta y la libertad de Roma. No falta en medio de tan noble y trágico asunto su Bobo ó gracioso. Digo que es notable por que es la primera comedia histórica, ó tomada de un hecho histórico, que existe en castellano. Al mismo tiempo escribió Cristobal del Castillejo, poeta muy digno de atencion en los versos cortos por su dulzura, por su facil elocucion y por su gracia, una farsa intitulada *Constanza*, que es bastante obscena.

Continuaron con el título de autos, las composiciones sagradas, al nacimiento del Bautista al de nuestro Redentor, y al encuentro de los dos discípulos despues de la resurrecion del Señor, cuando iban á parar al castillo de Emaus sin haber en ellos mas de notar que la sustitucion de los nombres de *autos* ó de *coloquios* al de églogas que desapareció así que murió ó acabó de componer Encina.

En el periodo que, como ya hemos dicho, debe acabar en el año 44, escribió Fernan Perez de la Oliva, tres composiciones en prosa, imitadas de otras tantas antiguas: el *Anfitrion* de Plauto, la *Venganza de Agamenon* y *Hécuba triste*. Es decir que cultivó en estas traducciones el género clásico de los antiguos. Pero las composiciones de Fernan Perez de la Oliva no fueron representadas, ni pudo ninguna servir para representarse. Dice Moratin de él, que asi como Moliere imitó á Plauto en su *Avaro* y en el *Anfitrion* mejorándolos, así Fernan Perez de la Oliva desfiguró á Plauto, y le imitó empeorándole y quitándole lo que tiene de gracioso. De *Hécuba triste* cita una escena en la cual se vé de qué manera al sentimiento natural del dolor de la viuda de Priamo y reina destronada de Troya, se sustituyen espresiones ya un poco alambicadas, y en las

cuales se trata de manifestar mas ingenio que naturalidad. Habla *Polixena*, hija de Hécuba, que ya á ser sacrificada ante el túmulo de Aquiles, con su madre. Hécuba sabia el destino cruel que los griegos querian dar á su hija.

Polixena. ¿ Qué es esto, madre, que lloras con tan tristes gemidos? ¿Que quieren estos hombres armados?

Héc. Vienen, hija, por tí. ¡Oh hija triste, á que tálamo te han de llevar!

Pol. ¿ Como, di, madre, entre tantas desventuras me quieren casar?

Hécuba. Si, hija Polixena, adonde nunca me veas.

Polixena. El esposo ¿quien es? ¿adonde está?

Hécuba Está con los muertos.

Polixena ¡ Ay madre mia ! ¿ con hombre muerto me quieren casar?

Hécuba. Sí, hija mia, con muerto, muerta te han de casar.

Todo esto es poner el dolor en antítesis, y por consiguiente echar á perder la descripcion de este sentimiento tan hermoso y natural.

Hemos llegado ya á la época de Lope de Rueda, el cual reunió los dos géneros en que trabajó Naharro, porque mezcló el género novelesco con el género de costumbres, y pintura de los caracteres Entonces dió otro paso el drama Español: pero antes de entrar en el estudio y analisis de las comedias de Lope de Rueda, quiero emplear una leccion en el examen de la *Celestina*, composicion anterior á los tiempos de Naharro, y que es una de las primeras en el género literario que existe en el Parnaso Español. Es uno de los padres de la lengua el autor de la Celestina. Es al tiempo mismo, el que pudo haber indicado en la especie de novela dramática que compuso á Naharro á Rueda y los que les sucedieron la marcha que debia seguirse en la composicion de un drama; porque en efecto, la Celestina nunca habrá sido un drama escénico. Tiene unas dimensiones colosales, y abunda en episodios. Seria un drama si pudiera representarse en la China, donde principia el drama por la mañana, y los espectadores se van á sus negocios ó á comer, y cenar, y sigue.

Este género de la Celestina fue imitado despues: yo conozco ó tengo noticia de tres composiciones ó de tres novelas dramáticas. Asi llamo á esos dramas *largos*, ó á esas novelas puestas en accion. Uno es la *Tebaida*, que no he tenido nunca en la mano. Otro es la *Eufrosina*, escrita originalmente en portugués, de la que he visto una traduccion; y otro la *Dorotea* de Lope de Vega. No me acuerdo haber visto mas composiciones de este género, que es propio nuestro. Tampoco me acuerdo haberle visto en ninguna otra nacion estrangera, á no ser que se cite la *Aminta* del Taso, y el *Pastor fido*, que es una verdadera novela pastoril, puesta en accion. Por consiguiente hablaremos de este género, y del mérito particular de la *Celestina*, en la leccion inmediata.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

4.ª LECCION = DE LA CELESTINA.

La tragicomedia de *Calisto y Melibea*, intitulada tambien *la Celestina*, fue escrita ó concluida por un autor que, aunque aparenta guardar el anónimo, declara su nombre y su patria en unos versos acrósticos de arte mayor, que anteceden al drama, y cuyas iniciales dicen: *el bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea, é fue nascido en la Puebla de Montalvan.* Y por si algun lector no caia en esta artificiosa manera, por desgracia tan imitada despues, de declarar su nombre, su obra y su patria, Alonso de Proaza, editor de la impresion de 1502, puso con otros versos que se hallan al fin de la edicion, estos.

«No quiere mi pluma, ni manda razon
Que quede la fama de aqueste gran hombre,
Ni su digna gloria, ni su claro nombre
Cubierto de olvido por nuestra *ocasion.*

Ocasion significa aqui *causa*, *culpa*.

«Por ende juntemos de cada renglon
De sus once coplas la letra primera,
Las cuales descubren por sabia manera
Su nombre, su tierra, su clara nacion.»

En esas *once coplas*, a pesar de ser acrósticas, no deja de haber algunos versos buenos como estos que siguen, los cuales parecerian imitados del Taso, á no ser porque este insigne poeta aun no era nacido.

Como el doliente que píldora amarga
O la recela ó no puede tragar,
Métela dentro de dulce manjar;
Engáñase el gusto, salud se le alarga.»

«E de l' inganno suo vita riceve» dice el Homero de Sorrento.

En los mismos versos, en el prólogo y en la dedicatoria *á un amigo* dice Rojas que la primera parte ó primer acto de esta composicion, fue escrita por un poeta anterior, que no sabe si es Juan de Mena, ó Rodrigo de Cota, con el título de *comedia* y que el añadió en unas vacaciones los otros veinte, intitulándola *tragicomedia*, por el fin desgraciado de la mayor parte de los que intervienen principalmente en el drama. El primer acto, que contiene la espo-

sicion y presenta los principales caractéres y el nudo de la fábula, no pudiéndose atribuir á Juan de Mena, en cuyo tiempo no estaba la lengua tan formada como se manifiesta en la prosa y en los pocos versos de la *Celestina*, se ha atribuido generalmente á Rodrigo de Cota, autor del diálogo entre el *Amor* y *un Viejo*, que ya hemos analizado, y cuyo estilo y diccion se acercan mas que el de otro autor del siglo XV, al de la Celestina.

El bachiller Fernando de Rojas, en su prólogo, en su dedicatoria, en sus versos, y aun en el mismo título de la obra, manifiesta que el objeto moral de la composicion no es otro, que el de apartar á los jóvenes del amor vicioso, poniendo á la vista el deshonor y los peligros á que se esponen los que á él se entregan; señaladamente cuando se valen de terceras como la *Celestina*, vieja codiciosa y embaucadora, con sus puntas y collares de hechicera.

Sin embargo, hay pasiones, que ni aun para el escarmiento deben describirse; seguramente el amor vicioso es una de ellas. Los incentivós que llevan al abismo, son siempre mas fuertes que el temor de despeñarse. No hablamos aqui del amor, considerado como una pasion moral; sino del meramente físico, como es el que se describe en la novela dramática de Rojas. Por otra parte la descripcion de las costumbres, demasiado verdadera y descubierta, de las terceras, de las rameras y de los rufianes, debe incomodar á todo hombre de una educacion culta; tanto mas, cuanto está perfectamente hecha. Esta reflexion moral, y la manía de ostentar erudicion, filosofía é historia, es lo único que tacharemos en la Celestina. Pero la inmoralidad del argumento es suficiente motivo para que tengamos por justa la prohibicion que lanzó contra ella el Santo Oficio; bien que con el dolor de haber de censurar tan severamente una obra que forma época en la historia del idioma castellano; y que sirvió, por decirlo así, de tránsito desde el habla de Alonso el Sabio, hasta la del inmortal autor del Quijote.

En efecto la *Celestina*, en materia de lenguage, es una composicion clásica, y bajo ese aspecto nunca será suficientemente estudiada. Como abraza todos los géneros posibles, desde el vehemente y oratorio, hasta el mas bajo y familiar, es un repertorio de las diversas formas de estilo que poseia nuestro idioma en aquella época.

Pero no es este el único mérito de la tragicomedia. A pesar de que ni la estension de la obra, ni su division en 21 actos, ni su argumento bastante inmundo permitian representarla en una época en que no se conocian mas representaciones que las églogas de Juan de la Encina, abunda sin embargo en bellezas dramáticas. Viveza y sal en los diálogos, aunque algunas veces es la sal con que

Plauto frotó al auditorio romano: rasgos profundos de costumbres, ya serios, ya cómicos; movimientos poéticos, espresados en una prosa elevada; y sobre todo, suma verdad en la descripcion de los caractéres, hacen sospechar con razon que Naharro, Lope de Rueda y sus imitadores en el género de la comedia novelesca, se propusieron seguir por modelo al autor de la Celestina; aunque reduciendo sus dramas á dimensiones mas á propósito para la representacion. Esta intencion de imitar á Rojas es evidente en la comedia *Himenea* de Naharro, que analizamos en la leccion anterior, donde ademas del peligro de muerte á que se espone *Febea*, están tomados, ó por mejor decir robados de la Celestina, los artificios con que los criados de *Himeneo* encubren su miedo, cuando acompañan á su señor á la calle de su dama.

La fábula de la *Celestina* es la siguiente. Calisto, enamorado de Melibea, pone á Celestina por tercera para conseguirla. La tercera, con varios pretestos, se introduce en casa de la doncella; y con la discrecion que, segun doctrina de Cervantes, era necesaria para ejercer bien su oficio, lleva á punto las cosas, que Melibea admite á su amante en el jardin ó huerto de su casa. El enamorado Calisto regala magnificamente á Celestina: sus criados Sempronio y Parmeno, que frecuentaban la casa de esta, la cual los tenia entretenidos con dos rameras, exigen de ella que les dé parte en el regalo. La vieja se niega á ello y los insulta, y ellos la matan; pero cogidos *in fragranti* por la justicia al arrojarse de una tapia, de cuyo golpe quedaron casi muertos, son llevados á la plaza pública y degollados.

Sus queridas Elicia y Areusa incitan á un fanfarron y rufian, llamado Centurio, para que dé muerte á Calisto, ó por lo menos perturbe sus amores con Melibea, causa de la ruina de sus amantes y de su madre Celestina. El fanfarron, que deseaba complacerlas sin exponerse, encarga el negocio á Traso, un pillo que reunido con otros trata de espantar á Sosia y Tristan, que guardaban la escala por donde habia subido Calisto una noche al jardin de Melibea. Calisto, oyendo el ruido, quiere bajar por la escala para socorrer á los suyos; pero con la precipitacion pone un pie en falso; cae y se mata. Melibea sube al terrado de su casa, se despide de su padre que estaba en el primer piso, y se mata, arrojándose al patio.

La escena varía frecuentemente, á las casas de Calisto, Melibea y Celestina; y el autor de los sumarios de los actos tiene gran cuidado de salvar la verisimilitud material y el enlace de las escenas. Esto es poco interesante, porque nos está llamando la atencion una grande inverisimilitud moral, que es el mayor defecto de esta composicion, considérese como novela ó como drama.

Calisto es caballero, rico, joven, dotado de valor y de cuantas

prendas pueden hacerle amable. Véase la descripcion que de él hace Celestina, abogando en favor suyo con Melibea: para que le envie una reliquia y la oracion de Santa Apolonia para curarle el mal de muelas, de que le finge enfermo.

Celestina. ¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien lo conoscieses, no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma no tiene hiel; gracias dos mil: en franqueza Alejandre, en esfuerzo Hector; gesto de un rey, gracioso, alegre; jamas reina en él la tristeza; de noble sangre, como sabes; gran justador. ¡Pues verlo armado! un San Jorge. Fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta. La presencia y faccion, disposicion, desenvoltura, otra lengua habia menester para las contar: todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura, cuando se vido en las aguas de la fuente. Agora, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamas cesa el quejar.

Melibea. ¿Y qué tanto tiempo ha?

Celestina. Podrá ser, señora, de veinte y tres años: que aquí está Celestina que lo vido nascer, y lo tomó á los pies de su madre.

Melibea. Ni te pregunto eso, ni tengo necesidad de saber su edad, sino que tanto tiempo ha que tiene el mal.

Celestina. Señora, ocho dias, segun lo que he podido colegir, que parece que ha un año en su flaqueza: y el mayor remedio que tiene, es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico, Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. Que, aunque yo sé poco de música, paresce que hace aquella vihuela hablar. Pues si acaso canta, de mejor gana se paran las aves á le oir, que no á aquel Anfion, de quien se decia que movia los árboles y las piedras con su canto. Siendo este nascido, no alabaran á Orfeo. Ninguna muger le ve, que no alabe á Dios, que asi lo pintó: pues si le habla acaso, no es mas señora de sí, de lo que él ordena."

En todo este pedazo que hemos leido, no hay una sola frase, una sola espresion, que no se pudiera usar en el estado actual de la lengua. Obsérvese que Celestina, á pesar de su profesion, es muy instruida en historia y mitología. Y no solamente ella, sino hasta los criados y rameras en esta composicion son eruditos. Ellos hablan de filosofía, de sistemas morales, de metafísica; de todo se habla allí. Pero este era el defecto del siglo; en los demas autores se encuentra la misma pedantesca erudicion.

Melibea era hija de Pleberio y Alisa, padres nobles, ricos y virtuosos. Véase la descripcion que de su hija hace el mismo Plebe-

rio, consultando con su muger Alisa darla estado.

Pleberio. Alisa, amiga mia, el tiempo, segun me paresce, se nos vá como dicen de entre las manos: corren los dias como el agua del rio: no hay cosa tan ligera para huir como la vida: la muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vecinos, y ácia su bandera nos acostamos, segun natura. Y pues somos inciertos, cuando habemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, debemos echar nuestras barbas en remojo, (1) y aparejar nuestros fardeles para andar este forzoso camino. Demos nuestra hacienda á dulce sucesor; acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere; por que vamos descansados y sin dolor de este mundo. ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañia? En quien caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene á saber: lo primero discrecion, honestidad y virginidad; lo segundo, hermosura; lo tercero, el alto orígen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto la dotó natura: cualquiera cosa que nos pidan hallarán bien cumplida."

Ahora bien: ni en novela, ni en drama, ni aun en la vida comun se verifica que cuando un joven se enamora de una doncella su igual en nacimiento, riqueza y prendas, solicite su amor por arbitrios tan ruines é indecorosos como la mediacion de Celestina. El primer paso es siempre pedirla á sus padres por esposa, y si estos se niegan á ello, ó hay algun impedimento para conseguirlo, en él comienza el nudo de la fábula. Pero emplear para lograr los favores de una doncella noble y rica, en lugar del matrimonio, la seduccion y la deshonestidad, es quitar desde sus principios á la fábula todo el interés que podria y deberia tener, y aun toda la verisimilitud; pues nada se ve en toda la obra que impida el que se casen Calisto y Melibea, sino la volontad del autor.

«Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.»

Pero claro es que sin esta inverisimilitud, mal podrian introducirse los embustes y hechicerías de Celestina, la inmoralidad de Sempronio y Parmeno, ni la descripcion de las costumbres infames de Elicia, Areusa y Centurio. Tan cierto es lo que ya hemos dicho en otra ocasion, que el vicio es incompatible con la belleza en las obras de las artes.

Hemos elogiado la verdad de los caractéres en esta composicion. El de Celestina, en su misma fealdad, es perfecto. Se sabe que esta clase de mugeres añadian á todas sus maldades la de fingirse hechiceras; lo que proporciona al autor al fin del acto tercero poner en boca de Celestina un conjuro muy semejante al de la Medea de Só- [illegible]

(1) Expresion baja en el dia: [illegible]

neca, en el cual levanta el tono de la elocucion, y hace alarde de toda la pompa del estilo.

Celestina. «Conjúrote, triste Pluton, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada; capitan soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étneos montes manan, gobernador y vedor de los tormentos, y atormentador de las pecadoras ánimas; regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reino de Estígie y Dite con todas las lagunas y sombras infernales, y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpias con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras.»

Nótese esta mezcla de las fábulas de la mitología, con los principios conocidos del cristianismo.

«Yo, Celestina, tu mas conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave, con que estan escritas; por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen; por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceyte fue hecho, con el cual unto este hilado; vengas sin tardanza á obedescer mi voluntad, y en ello te envuelvas, y con ello estés, sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunídad que haya, lo compre; y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto mas lo mírare, tanto mas su corazon se ablande á conceder mi peticion; y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra á mí, y me galardone mis pasos y mensage, y esto hecho, pide y demanda de mí á tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternasme por capital enemigo, heriré con luz tus cárceles tristes y escuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre; y otra y otra vez te conjuro. Asi confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo envuelto.»

¡Con cuánto temor, y al mismo tiempo, con cuanta malignidad se acerca á la casa de Melibea, guiada de la codicia! ¡Qué bien pretesta ante la señora Alisa, madre de Melibea, el motivo de haber entrado en su casa! Pero sobre todo, ¡con qué arte introduce la conversacion con Melibea, primero sobre los males de la vejez, luego sobre la necesidad de socorrer al prójimo, y al fin sobre la enfermedad de Calisto; hasta que la indignacion de Melibea la obliga á recoger velas y á reducirse á pedir la oracion de santa Apolonia contra el mal de muelas!,

«Pues si tu me das licencia, (dice á la incauta joven) diré la necesidad y causa de mi venida....

Melibea. «Dí, madre, todas tus necesidades, que si yo las pudiere remediar, de buen grado lo haré por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligacion á los buenos.

Celestina. ¿Mias, señora? Antes agenas, como tengo dicho: que las mias de mi puerta adentro me las paso, sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo; que con mi pobreza jamas me faltó, gracias á Dios, una blanca para pan, y cuatro para vino, despues que enviudé; que antes no tenia yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba en un cuero en mi casa. Uno lleno y otro vacio. Jamas me acosté sin comer una tostada en vino, y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un jarrillo (¡mal pecado!), me lo traen, que no cabe dos azumbres. Seis veces al dia tengo de salir por mi pecado con mis canas á cuestas, á le henchir á la taberna.... Ha venido esto, señora, por lo que decia de agenas necesidades y no mias.

Melibea. Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

Celestina. Doncella graciosa y de alto linage, tu suave habla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía á te lo decir. Yo dejo un enfermo á la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, segun la mucha devocion tiene en tu gentileza.

Melibea. Vieja honrrada, no te entiendo, si mas no me declaras tu demanda.... No cese tu peticion por empacho ni temor.

Celestina. El temor perdí, mirando, señora tu beldad: que no puedo creer que en valde pintase Dios unos gestos mas perfectos que otros, mas dotados de gracias, mas hermosas faciones, sino para hacerlos almacen de virtudes, de misericordia, de compasion ministros de sus mercedes y dádivas, como á tí.

Melibea. Por Dios, sin mas dilatar, me digas quien es ese doliente.

Celestina. Bien ternás, señora noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentil hombre, de clara sangre, que llaman Calisto.

Melibea. Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas mas: no pases adelante. ¿Es ese el doliente por quién has hecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quién has dado tan dañados pasos, desvergonzada, barbuda? ¿Qué, qué siente ese perdido, que con tanta pasion vienes? De locura será su mal. Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros. Jesú, Jesú, quítamela, Lucrecia, de delante; que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo.

Celestina. (En hora mala vine acá si me falta mi conjuro. Ea pues, bien se á quien digo. Ce, hermano, que se va todo á perder.)

Melibea. ¿Aun hablas entre dientes delante de mí, para acrecentar mi enojo y doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida á un loco; dejar á mí triste por alegrar á él, y llevar tú el provecho de mi perdicion, el galardon de mi yerro; perder y destruir la casa y honra de mi padre, por ganar la de una vieja maldita como tú?

Celestina. Por Dios, señora, que me dejes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado, ni yo condenada; y verás como es todo mas servicio de Dios, que pasos deshonestos: mas para dar salud al enfermo, que para dañar la farma al médico. Si pensara, señora, que tan de ligero habias de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía á hablar cosa que á Calisto ni á otro hombre tocase.

Melibea. Jesú, no oiga yo mentar mas ese loco, salta paredes, fantasma de noche, luengo como cigueña, figura de paramento mal pintado, si no aqui me caeré muerta. Este es el que otro dia me vió, y comenzó á desvariar con migo en razones, haciendo mucho del galan. Diràsle, buena vieja que si se pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué mas de consentir sus necedades que castigar su yerro; quise mas dejarle por loco, que publicar su atrevimiento.......

Celestina. (Mas fuerte estaba Troya, y aun otras mas bravas he yo amansado: ninguna tempestad mucho dura.)

Melibea. ¿Qué dices, enemiga? Habla que te pueda oir. Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo, y escusar tu yerro y osadia?

. . . .

¿Qué palabra podrás tú querer para ese tal hombre que á mi bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido; y quizá pagarás lo pasado.

Celestina. Uua oracion, señora, que le dijeron que sabias de Santa Apolonia para el dolor de las muelas: asi mismo tu cordon, que es fama que ha tocado las reliquias que hay en Roma y Jerusalen. Aquel caballero que dije pena, y muere de ellas. Esta fue mi venida, &c.

En este acto dejó á Melibea tan clavada la flecha, que la obligó á mandarla á llamar, para quejarse de la herida.

Sempronio es maldiciente, perverso, murmurador de su amo y de todos, mal criado, y capaz de cometer cualquier delito. Parmenó, digno de ser alumno de Celestina y de Sempronio. Elicia y Areusa tienen todos los defectos de su profesion, sin que ninguna virtud

los redima. Centurio, tan malo como ellas, es sin embargo cómico por sus fanfarronadas. Véase como habla á Elicia y Areusa que le piden vengue en Calisto la muerte de sus amantes.

Centurio. Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio: un desafio con tres juntos, y si mas viniesen que no huya por tu amor; matar un hombre, cortar una pierna ó brazo, *harpar* (1) el gesto de alguna que se haya igualado contigo: estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas. No me pidas que ande camino, ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo; que tres saltos daré, sin que se me caiga blanca. Ninguno da lo que no tiene: en una casa vivo cual ves, que rodará el majadero por toda ella sin que tropiece. Las alhajas que tengo es el ajuar de la frontera, un jarro desbocado, un asador sin punta, la cama en que me echo está armada sobre aros de broqueles, una talega de dados por almohada; que aunque quiera dar colacion, no tengo que empeñar, sino esta capa harpada que traigo á cuestas.

Areusa. Pues aqui te tengo; á tiempo somos: yo te perdono con condicion que me vengues de un caballero que se llama Calisto, que nos ha enojado á mí, y á mi prima.

Centurio. ¡(Oh! reniego de la condicion)! Dime luego si está confesado.

Areusa. No seas tu cura de su ánima.

Centurio, Pues sea así: enviémosle á comer al infierno sin confesion.

Areusa. Escucha, no atajes mi razon, esta noche le tomarás.....

Centurio. No digas mas: al cabo estoy.... Pero dime, ¿cuantos son los que le acompañan?

Areusa. Dos mozos.

Centurio. Pequeña presa es esa: poco cebo tiene ahi mi espada. Mejor cebara ella en otra parte esta noche, que estaba concertado.

Areusa. Por escusarte lo haces: á otro perro con ese hueso: no es para mí esa dilacion: aquí quiero ver si decir y hacer comer juntos á tu mesa.

Centurio. Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaria para hablar. ¿Quien sino esta puebla los mas cementerios? ¿Quien hace ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quien rebana los capacetes de Calatayud sino ella; que los casquetes de Almazan asi los corta, como si fuesen hechos de melon? Veinte años ha que me da de comer: por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino

(1) *Harpar*, cruzar. Esta palabra es hija de una francesa, que significa *garfio*. Parece en efecto que con un garfio arañaban la cara entonces á las personas á quienes se quiera dejar señaladas.

de ti: por ella le dieron Centurio por nombre á mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

Elicia. Pues ¿qué hizo la espada por que ganó tu abuelo ese nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitan de cien hombres?

Centurio. No; pero fue rufian de cien mugeres.

Areusa. No curemos de linage ni hazañas viejas: si has de hacer lo que te digo, sin dilacion determina, por que nos queremos ir.

Centurio. Mas deseo yo la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada. Y por que mas se haga todo á tu voluntad, escoje que muerte quieres que le dé: allí te mostraré un repertorio en que hay setecientas y setenta especies de muertes; verás cual mas te agradare.

. . . .

Areusa. Díganos alguna que no sea de mucho bullicio.

Centurio. Las que agora estos dias yo uso y mas traigo entre manos, son espaldarazos sin sangre, ó porradas de pomo de espada, ó revés mañoso: á otros agujereo como harnero á puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algun dia doy palos por dejar holgar mi espada.

Elicia. No pase por Dios mas adelante: dele palos, porque quede castigado y no muerto.

Centurio Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es mas en mi brazo derecho dar palos sin matar, que en el sol dejar de dar sus acostumbradas vueltas al cielo. »

Ausentes las dos rameras, el valenton muda de lenguage.

« Agora quiero pensar, dice, como me escusaré de lo prometido. Quiérome hacer doliente; pero ¿que aprovecha? Que no se apartarán de la demanda cuando sano. Pues si digo que fui allá y que les hice huir, pedirme han señas . . . . yo no las sabré dar; helo todo perdido. Pues ¿que consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero embiar á llamar á Traso el cojo y sus compañeros, y decirles que porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan á dar un repiquete de broquél, á manera de llevada, para ojear unos garzones, que me fue encomendado; que todo esto es pasos seguros, y donde no conseguirá ningun daño, mas de hacerlos huir y volverse á dormir. »

Esta es la escena mas cómica que tiene la tragicomedia.

Apartando la vista de estas inmundicias, nos agrada sobre manera el caracter de Calisto, franco y generoso, aunque tan perdidamente enamorado, que casi todas sus hipérboles amorosas son blasfemias. Es cosa muy de notar este abuso del lenguage en una época en que tan venerada era la religion. He aqui lo que dice Calisto al principio de la pieza.

Calisto. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. ¿En que, Calisto?

Calisto. En dar poder á natura que de tan perfécta hermosura te dotase, y hacer á mi *inmérito* tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Por cierto los gloriosos sanctos que se deleytan en la vision divina, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo.

Melibea. ¿Por tan gran premio tienes esto, Calisto?

Y en las ediciones mas antiguas se hace responder á Calisto, como observa el editor de la mas moderna.

« Téngolo por tanto en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternia por tanta felicidad. »

En la página 8.ª tiene con su criado el siguiente diálogo.

Sempronio. Digo que nunca Dios quiera tal: que empiece es de regía lo que agora dijiste.

Calisto. ¿Por que?

Sempronio. Porque lo que dices contradice á la cristiana religion.

Calisto. ¿Que me da á mí?

Sempronio. ¿Tú no eres cristiano?

Calisto. ¿Yo? Melibico soy, é á Melibea adoro en Melibea creo, é á Melibea amo.»

No es esto lo peor, sino que mas adelante en este mismo acto, cuando se queda solo, dirige una oracion al cielo, que ès la siguiente.

«¡O todo poderoso, perdurable Dios! Tú que guias los perdidos, y á los reyes orientales por el estrella precedente á Bethlen trajiste, y en su patria los redujiste! Humildemente te ruego que guies á mi Sempronio, de manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, é yo indigno merezca venir en el deseado fin.»

Melibea es joven, apasionada, inesperta. El instinto del pudor la obliga á manifestar en los principios una altivez de que despues se arrepiente, como se ve en el monólogo con que empieza el acto décimo.

Melibea ¡Oh lastimada de mí! ¡oh mal proveida doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su peticion y demanda ayer á Celestina, cuando de parte de aquel señor (cuya vista me cautivó) me fue rogado, y contentarle y sanar á mí, que no venir por fuerza á descubrille mi llaga, cuando no me sea agradescido? ¿Cuando ya desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta mas ventaja tuviera mi prometimiento rogado, que mi ofrescimiento forzoso!»

Pero cuando llega á entregarse á la pasion amorosa, no reconoce freno alguno, si bien siente el remordimiento. Hay un rasgo maravilloso de costumbres en el acto XVI. Melibea escondida oye

hablar á sus padres acerca de ponerla en estado; y deseando Pleberio consultar su voluntad, su muger le responde.

«¿Quién ha de irse con tan gran novedad á nuestra hija Melibea, que no la espante? ¿Cómo? piensas que sabe ella que cosa sean hombres? ¿Si se casan ó que es casar? ¿Ó qué del ayuntamiento de marido y muger se procreen los hijos¿ ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conosce, ni ha entendido jamas? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto ó bajo de sangre, ó feo ó gentil de gesto le mandaras tomar, aquello será tu placer, aquello habrá por bueno; que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija.»

Melibea no puede sufrir estas alabanzas no merecidas, y manda á su criada Lucrecia que entre donde están sus padres para interrumpir una conversacion tan desagradable para ella.

Melibea. «Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo y estórbales su habla, interrúmpeles sus alabanzas con algun fingido mensage, sino quieres que vaya yo dando voces como loca, segun estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia.

En el razonamiento que hace á su padre, cuando despues de muerto Calisto, se arroja de lo alto de su casa al patio, hay algunos rasgos admirables, y otros que no son tan buenos; señaladamente las malditas citas de Clitemnestra, de Medea, de Filipo de Macedonia, del rey Herodes, y otras cosas que no vienen á cuento.

«Oye, padre viejo, mis últimas palabras: y si como yo espero las rescibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace: bien oiste este clamor de campana, este alharido de gentes, este ahullido de canes, este estrépito de armas; de todo esto soy yo causa. Yo cubrí de luto y gergas en este dia casi la mayor parte de la ciudadana caballería; yo dejé muchos sirvientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones á pobres y envergonzantes...... Yo fui causa que la tierra goce sin tiempo el mas noble cuerpo, y mas fresca juventud que al mundo era de nuestra edad criada..... Cortaron las hadas sus hilos; cortáronle sin confesion su vida: cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía: ¡Pues qué crueldad seria, padre mio, muriendo él *despeñado*, que viviese yo *penada*!»

Esta especie de reruécano anuncia ya desde una época tan lejana los vicios que habia de contraer la literatura española en el siglo XVII

«¡Oh mi amor, y señor Calisto, espérame, ya voy: detente, si me esperas: no me incuses la tardanza que hago, dando esta úl-

tima cuenta á mi viejo padre, pues le debo mucho mas. ¡Oh padre mio, muy amado! Ruégote, si amor en esta pasada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras dos sepulturas: juntas nos hagan las obsequias. Salúdame á mi cara y amada madre: sepa de tí largamente la triste razon porque muero. ¡Gran placer llevo de no verla presente!..... Recibe allá tu amada hija. Gran dolor llevo de mí, mayor de tí, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella: á él ofrecen mi ánima: pon tu en cobro este cuerpo que allá baja.»

El acto último, que es el XXI, contiene las quejas de Pleberio por la muerte de su hija. Hay en el algunas cosas dignas de leerse, aunque pocas, por que domina demasiado la erudicion. A bueltas de ella sin embargo, se encuentran sentimientos sumamente dulces, como estos.

«Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada dia meespavorescian: sola tu muerte es la que á mi me hace seguro de sospecha. ¿Qué haré cuando entre en tu cámara y retraimiento, y la halle sola? ¿ Qué haré, de que no me respondas si te llamo? ¿ Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me haces?... sopuerta mi hija, ¿quien acompañará mi desacompañada morada? é quién terná en regalos mis años que caducan?»

Sigue una invectiva contra el amor, haciendo Pleberio una especie de reseña de los males que ha causado á Celestina, á los criados, á Calisto y Melibea. Luego se queja de su hija por que le dejó solo, y concluye con unas palabras de la *Salve*.

«¿ Porqué no tuviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Porqué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Porqué me dejaste penado: ¿ Porqué me dejaste triste y solo *in hac lacrimarum valle*? «Que lo dice en latin para mayor elegancia.

Asi acaba la tragicomedia.

Hay en ella pocos versos. Lucrecia, criada de Melibea, canta los siguientes mientras ella y su ama esperan á Calisto en el jardin.

«¡Oh quién fuese la hortelana
De aquestas viciosas flores.
Por prender cada mañana
Al partir á tus amores!

Vístanse nuevas colores
Los lirios y el azucena;
Derramen frescos olores,
Cuando entre por estrena.

Estrena, en hora buena, aguinaldo. Estas dos significaciones tiene esta palabra antigua, tomada de la francesa *étrenne*.

Alegre es la fuente clara
A quien con gran sed la vea;
Mas muy mas dulce es la cara
De Calisto á Melibea.

Pues aunque mas noche sea,

Saltos de gozo infinitos
Da el lobo viendo el ganado:
Con las tetas los cabritos;
Melibea con su amado.

Nunca fue mas deseado

Con su vista gozará.
¡Oh cuando saltar le vea.
Que de abrazos le dará!
Despues cantan las dos.
«Dulces árboles sombrosos,
Humillaos cuando veais
Aquellos ojos graciosos
Del que tanto deseais.
Luego Melibea sola.
«Papagayos, ruiseñores,
Que cantan alborada,
Llevad nueva á mis amores,
Como espero aqui asentada.
Amador de la su amiga;
Ni huerto mas visitado,
Ni noche tan sin fatiga.»

Estrellas que relumbrais,
Norte y lucero del dia,
¿Porqué no le despertais,
Si aun duerme mi alegria?»

La media noche es pasada,
Y no viene;
Sabed si hay otra amada
Que lo tiene."

Estos versos están llenos de pasion y de gracia, y son tambien muy propios de la situacion.

El pensamiento de *la media noche es pasada* &c, parece imitacion de una oda de Safo. El Señor Conde la ha traducido de este modo.

«La plateada luna
Acaba su carrera,
Y las vagas pleyadas
A trasponerse empiezan.
Es ya la media noche:
¡Ay qué las horas vuelan!
¡Ay! que yo velo sola,
Y el pérfido no llega!"

Hemos manifestado las principales bellezas de estilo y de diccion que hay en la Celestina; aunque absteniéndonos de leer muchos de los pasages, que tienen mas mérito en cuanto á elocucion y sales de lenguage, por ser bastante obscenos.

He hecho en análisis de la fábula de la Celestina, porque el á mi entender la mayor parte de las composiciones dramáticas de Naharro, Lope de Rueda y otros escritores del siglo siguiente al 15 imitaron su manera, de modo que puede mirarse como el modelo de la primer comedia española. En la leccion siguiente proseguiremos hablando de Lope de Rueda, que dió otro paso en la carrera dramática; pero esta leccion no será tan pronto por lo caluroso de la estacion; y aunque yo estoy muy agradecido á la bondad de los señores que me honran con su asistencia, me parece que debemos por ahora dar punto á estos actos para continuarlos en refrescando el tiempo, y teniendo mejor local.

Entonces se ampliará la matrícula, afin de que pueda estenderse á mayor número de alumnos, y se anunciará por los periodicos cuando se vuelvan á continuar las lecciones.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA,

5.ª LECCION=COMEDIAS DE LOPE DE RUEDA.

Habiéndome propuesto esplicar en este curso de literatura española el origen, progresos, decadencia, restauracion y vicisitudes del teatro español, continuaré ahora las lecciones que acerca de esta materia di antes de las vacaciones de verano. Pero habiendo trascurrido algunos meses desde aquella época hasta el dia, me parece que será conveniente repetir en sumario lo que entonces espliqué, para que los señores que me honran con su atencion, puedan ligarlas con las lecciones que van á seguirse.

En la leccion preliminar, despues de haber dado cuenta de las materias de literatura española, tratadas por mi en el antiguo curso de esta cátedra del Ateneo en el año escolástico de 1822 á 1823, manifesté que de todos los géneros de poesía, ninguno se habia omitido en las esplicaciones de aquel curso sino el dramático, que seria el objeto del presente. Fijé en cuanto me fue posible el valor de los epitetos *clásico y romántico*, aplicados á la literatura, mostré que no podian representar caractéres verdaderos, sino mirando la literatura clásica como imagen del estado social, político y religioso de los antiguos griegos y romanos, y la romántica como la espresion de las necesidades intelectuales y morales de los pueblos de la edad media: concluí que en ningun caso podia mirarse como género admisible el que hoy se califica vulgarmente de romántico, y que desprecia no solo las reglas de convencion, sino los mas esenciales dogmas del buen gusto, de la decencia y de la moral.

La 1.ª leccion se destinó á esplicar las reglas generales de la poesía dramática, y las diversas especies de este género que se han admitido en nuestro teatro. Dimos por reglas esenciales y que nunca pueden ser violadas impunemente, la decencia, el interés y la verosimilitud moral: esto es, la que nace de la correspondencia entre los caractéres y las acciones, ideas y sentimientos de los personages. Dimos tambien su lugar á la verosimilitud material, y mostramos hasta qué límites llegan las reglas de convencion que á ella se refieren.

En la 2.ª leccion empezamos á hacer el estudio de nuestro antiguo teatro: hablamos de las antiquísimas farsas ó entremeses y de los *misterios* ó dramas sagrados que se representaban en los templos de donde quedó la costumbre de los *autos y comedias de san-*

tos. Analizamos *la danza general*, composicion del siglo XIV y la mas antigua que poseemos en el género dramático: citamos la comedia alegórica, compuesta en el siglo XV por el marqués de Villena y que se representó en Zaragoza en las fiestas de la coronacion del rey Don Fernando el Honesto. Este drama, de que no se ha podido adquirir copia, fue sin duda el tipo de los autos alegóricos. Citamos tambien el diálogo de Rodrigo Cota entre un viejo y el amor; y en fin analizamos las églogas de Juan de la Encina, tipo de las comedias pastoriles. Este autor introdujo la musa dramática en las casas de los grandes.

En la 3.ª leccion dimos noticia de algunos imitadores que siguieron á Juan de la Encina á principios del siglo XVI, como tambien de los esfuerzos de Francisco de Villalobos y otros para introducir en nuestra escena el gusto de los griegos y romanos, al mismo tiempo que Bartolomé de Torres Naharro componia dramas de regular estension, y de una fábula seguida, ya pertenecientes al género novelesco ó de intriga, ya al satírico ó de costumbres. Analizamos su *Himenea*, perteneciente al primer género, y dimos cuenta de sus demas composiciones en la 4.ª leccion.

Últimamente hablamos de las novelas puestas en accion: género enteramente nuestro, y cuyo primer modelo fue la *Celestina* ó la tragicomedia de *Calisto y Melibea*, que aunque no escrita para representarse, contiene grandes bellezas de diálogo y de caractéres que notamos aunque brevemente.

Llegamos pues, en las lecciones ya mencionadas hasta el segundo tercio del siglo XVI, en el cual floreció el famoso Lope de Rueda, que hizo innovaciones importantes en nuestra poesía dramática. Sirviónos de testo para las esplicaciones la escelente obra de los orígenes del teatro español, de Don Leandro Fernandez de Moratin.

Lope de Rueda, natural de Sevilla, y cuya profesion era la de batidor de oro, cediendo á su inclinacion al teatro, abandonó su taller, se hizo actor y autor, como el célebre Roscio de los latinos, formó una compañia y representó en las principales ciudades de España con sumo aplauso sus propias composiciones hasta el año de 1560. Miguel de Cervantes y Antonio Perez hacen mencion honorífica de su mérito: señaladamente Cervantes aplaude en gran manera su habilidad para representar el papel de un fanfarron cobarde; papel que se halla repetido en sus obras, y en cuya representacion parece que se complacia mucho, por la seguridad de hacerlo bien, el Roscio español.

Escribió varias comedias, todas en el género novelesco de Naharro en cuanto á la fábula principal: pero en las escenas episódicas entre criados y gente de clase inferior, copió muy al vivo sus

vicios: de modo que se conoce en él el deseo de reunir los dos géneros, el novelesco y el de costumbres que cultivó Naharro. Compuso tambien escenas cortas, generalmente cómicas, aunque sin accion, y mas notables por la vivacidad y sales del diálogo que por la combinacion dramática. A estas composiciones ligeras llamó *pasos*, y son muy semejantes á nuestros entremeses.

La inovacion mas considerable que hizo Lope de Rueda en sus composiciones fue la de escribirlas en prosa, imitando al autor de la Celestina; y no porque no supiese escribir en verso; pues algunos muy buenos para su siglo se encuentran en lo poco que se conserva de sus Coloquios, especie de églogas que escribió á imitacion de las de Juan de la Encina: sino porque sobresalió entre todos los escritóres de su tiempo en la gallardia de su prosa, que ya se acerca mucho á la de Cervantes. Su lenguage es como la aurora de la inmortal obra del Quijote.

En cuanto á la invencion el principal mérito de Lope de Rueda consiste en las gracias cómicas del diálogo y en la descripcion de los caractéres. Sus fábulas son generalmente complicadas; y los paságes graciosos, que son los de mas mérito, estan desligados y sin conexion con la accion principal, de modo que podrian representarse aparte como los *Pasos* ó entremeses.

Las dos comedias de este autor, que insertó el señor Moratin en la parte II de sus orígenes son la *Eufemia* y los *Engaños*. Haremos un breve estracto de sus fábulas para justificar el título de *novelesco* que hemos dado al género de Lope de Rueda en cuanto á la invencion.

La *Eufemia* está dividida en 8 escenas, y su accion es la siguiente: Leonardo, hermano de Eufemia, se despide de ella para adelantar su fortuna, y llega á Valencia donde entra á servir al príncipe Valiano. Como en las conversaciones que tuvo con él, hablando de su familia elogia la belleza y honestidad de su hermana, el príncipe enamorado por este informe, trata de hacerla venir á Valencia para casarse con ella: pero Paulo, antiguo escudero de su casa, envidioso del favor que gozaba Leonardo, desconceptúa a Eufemia con el príncipe, diciéndole que habia gozado sus favores, y mostrándole en prueba de ello algunos cabellos de un lunar que Eufemia tenia en el hombro, y que Paulo habia adquirido de una criada de Eufemia, que sobornó.

Valiano, indignado contra Leonardo, le condena á muerte. Eufemia, sabidora del peligro de su hermano y de la causa de él, se presenta á Valiano, confunde al impostor, que fue condenado á muerte, liberta á su hermano, y se casa con el príncipe.

Esta es la fábula, interrumpida constantemente por las gracias de Melchor, criado de Leonardo, necio y malicioso, por las de

Vallejo, lacayo del príncipe, fanfarron cobarde, por las de una gitana que dice la buenaventura á Eufemia, y por los amorios de Polo, otro lacayo del príncipe, con una negra, á la cual engaña con el objeto de llevársela y venderla.

El señor Moratin ha distribuido en cinco actos las 8 escenas de Lope de Rueda: lo que en mi entender, y dígolo con permiso de tan ilustre varon, no debiera haberse hecho. Siempre es conveniente saber la distribucion que los creadores de nuestro Parnaso dramático dieron á sus composiciones. Lope de Rueda daba mas estension á la palabra *escena* que la que se da hoy y entendia por ella la parte del drama en que no se variaba de lugar. Hoy la salida de un interlocutor ó la entrada de otro constituye una nueva escena.

En el primer acto se presentan Leonardo y su criado Melchor. En el se introduce el elogio fúnebre de sus padres en el diálogo.

Ya hemos dicho que Melchor era necio y malicioso. Melchor se queja de que el ama de Eufemia le habia dicho que su madre no era mejor que ella.

Melchor. Que dice ella que es mejor que mi madre, con no haber hombre ni muger en todo mi pueblo que en abriendo la boca no diga mas bien de ella que las abejas del oso.

Leonardo. Aqueso, de bien quista debe ser.

Melchor. ¿Pues de que? En verdad, señor, que no se ha hablado tras de ella tan sola una macula.

Leonardo. Mácula querrás decir.

Melchor. Muger que todo el mundo la alaba, ¿No es harto, señor?

Leonardo. Pues no sé que se dice por ahí de sus tramas.

Melchor. No hay que decir. ¿Qué pueden decir? que era un poco ladrona, como Dios y todo el mundo lo sabe y algo deshonesta de su cuerpo: lo demas no fuera ella..... ¿Cómo llaman aquestas de cuero que hinchen de vino, señor?

Leonardo. Bota.

Melchor. No le sabe vuesa merced otro nombre?

Leonardo. Borracha.

Melchor. Aqueso tenia tambien que en esotro asi podian fiar de ella oro sin cuento, como á una gata parida una vara de longaniza, ó de mi una olla de puches, que todo lo ponia en cobro.

Leonardo. Eso es en cuanto á la madre. ¿Y tu padre era oficial?

Melchor. Señor, miembro diz que era de justicia en Constantina de la Sierra.

Leonardo. ¿Que fue?

Melchor. Miente vuesa merced los cargos de un pueblo.

Leonardo Corregidor.

Melchor. Mas bajo.

Leonardo. Alguacil.

Melchor. No era para alguacil, que era tuerto.

Leonardo. Porqueron.

Melchor. No valia nada para correr, que le habian cortado un pie por justicia.

Leonardo. Escribano.

Melchor. En todo nuestro linage no hubo hombre que supiese leer.

Leonardo. ¿Pues que oficio era el suyo?

Melchor. ¿Cómo los llaman á aquesos que de un hombre hacen cuatro?

Leonardo. Bochines.

Melchor. Así, así, bochin, bochin, y perrero mayor de Constantina de la Sierra.

Leonardo. Por cierto que sois hijo de honrado padre.

Este elogio parece ser el tipo del que hizo á Sancho Panza el labrador de Miguel-Turra de la hermosura de su hija.

Leonardo se despide de su hermana, y mientras va á oir misa para emprender su viage, riñe Melchor con Jimena de Peñalosa, ama de Eufemia. El diálogo es este.

Jimena. Ay si he podido dormir una hora en toda esta noche.

Eufemia ¿Y de qué, ama?

Jimena. Mosquitos, que en mi conciencia unas herroñadas pegan que mal año para abejon.

Melchor. Debe dormir la señora abierta la boca.

Jimena. Si duermo ó no, ¿qué le va al gesto de renacuajo?

Melchor. ¿Cómo quiere la señora que no se peguen á ella los mosquitos, si de ocho dias que tiene la semana se echa los nueve hecha cuba?

Jimena, ¡Ay señora! ¿paréscele á vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharon de comer gachas en mitad de mi cara? ¡Ay! plegue á Dios que en agraz te vayas.

Melchor. ¡En agraz! A lo menos no la podrán comprender á la señora esas maldiciones aunque me perdone.

Jimena. ¿Porqué, molde de bodoques?

Melchor. ¿Cómo se puede la señora chapa de palmito ir en agraz, si á la contina esta hecha una uba?

(1) Porquerones: llamábanse entonces Porquerones los que ahora corchetes: este nombre lo he visto en los antiguos escritores anteriores á Lope de Rueda y aun en los escritores del siglo 17.° Lo usa Don Agustin Salazar y Torres en su poema de las cuatro estaciones del dia.

(2) Bochines: Verdugos: tambien era conocida la voz verdugo, pero parece que mas comunmente se llamaban bochines: esta voz debe tener su origen en la palabra francesa boucher carnicero; tambien en catalan se dice bochi.

Jimena. Aosadas don mostrenco sino me lo pagaredes.

La respuesta de Melchor á la maldicion de *en agraz te vayas*, nos recuerda involuntariamente la respuesta de Sancho á la Dueña Doña Rodriguez. Cuando llegó Don Quijote al castillo del Duque, cuenta Cervantes que remordiéndole á Sancho la conciencia el que dejaba al jumento solo, se llegó á una reverenda Dueña, que con otras á recibir á la duquesa habia salido, y con voz baja le dijo: señora Gonzalez, ó como es su gracia de vuesa merced..... Doña Rodriguez de Grijalva me llamo (respondió la dueña): ¿qué es lo que mandais, hermano? A lo que respondió Sancho: querria que vuesa merced me la hiciese de salir á la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio mio: vuesa merced sea servida de mandarle poner, ó ponerle en la caballeriza, porque el pobrecito es un poco medroso, y no se hallará á estar solo en ninguna de las maneras. Si tan discreto es el amo como el mozo (respondió la dueña), medradas estamos. Andad, hermano, mucho en hora mala para vos y para quien acá os trajo, y tened cuenta con vuestro jumento, que las dueñas de esta casa no estamos acostumbradas á semejantes haciendas. Pues en verdad (respondió Sancho) que he oido decir á mi señor que es zahori de las historias, contando aquella de Lanzarote, cuando de Bretaña vino, que damas curaban de él y dueñas del su rocino, y due en el particular de mi amo, que no le trocara yo con el rocin del señor Lanzarote. Hermano, si sois juglar (replicó la dueña), guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen, que de quí no podeis llevar sino una higa. Aun bien, (respondió Sancho) que será bien madura; pues no perderá vuesa merced la que no la de sus años por punto menos."

Esta respuesta es enteramente hermana de la otra de que no podia caerle la maldicion encima porque siempre estaba hecha una uba, y no podia irse en agraz.

Es imposible desconocer que estas dos respuestas á las injurias estan vaciadas en una misma turquesa.

El acto II es en Valencia, y casi todo él episódico, escepto el final en que Leonardo llega á aquella ciudad y es admitido en casa del príncipe. Leeremos todo entero el desafio entre Vallejo el fanfarron, y Grimaldo, el page del capiscol de la catedral de Valencia. Esta escena es ya clásica en nuestra literatura por el elogio que

(1) Don Mostrenco: Este epiteto como otros análogos Don Traidor &c: significa en estos casos lo mismo que señor mostrenco, señor traidor que se usa para dar mas fuerza á la espresion.

hace Cervantes de Lope de Rueda, cuando representaba un rufian cobarde.

Escena 1.ª

Polo. A buen tiempo vengo, que ninguno de los que quedaron en venir han allegado: pero, ¿qué aprobecha, si yo por cumplir con la honra de este desesperado de Vallejo he madrugado antes de la hora que limitamos? ¡Cata que es cosa hazañosa la deste hombre que ningun dia hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa, ó parte dellos, en revuelta! Mirá ahora porqué diablos se envolvió con Grimaldicos el page del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en el pueblo. Hora yo tengo de ver cuanto tira su barra y á cuanto alcanza su ánimo, pues presume de tan valiente.

Vallejo ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo puede pasar una cosa como esta y mas estando á la puerta de la Seo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer nasció se me quiera venir á las barbas, y que me digan á mi los lacayos de mi amo que calle por ser el capiscol su señor, amigo de quien á mi me da de comer? Asi podria yo andar desnudo é ir de aqui á Jerusalen los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dejase de castigar. Acá esta mi compañero. ¡Ah! mi señor Polo ¿acaso ha venido alguno de aquellos hombrecillos?

Polo. No he visto ninguno.

Vallejo. Bien está, señor Polo: la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente, dobleis vuestra capa y os asenteis encima, y tengais cuenta en los términos que llevo en mis pendencias, y si viéredes algunos muertos á mis pies (que no podrá ser menos placiendo á la Magestad divina), el ojo á la justicia en tanto que yo me doy escape.

Polo. ¿Cómo? ¿Qué tanto pecó aquel pobre mozo que os habeis querido poner en necesidad á vos y á vuestros amigos?

Vallejo. ¿Mas quiere vuesa merced, señor Polo? Si no que llevando el rapaz la falda al capiscol su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea. ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta que no tubiera ya docena y media de hombres puestos á hacer carne momia?

Polo. ¿Por tan poca ocasion? ¡Válame Dios!

Vallejo. ¿Poca ocasion os parece reirse despues en la cara

(1) Allegado, por llegado: En el dia se da al verbo allegar otro sentido muy diferente, pues significa amontonar, acumular.

(2) Limitamos, por señalamos: Limitar es aqui fijar, señalar.

como quien hace escarnio?

Polo. Pues de verdad que es Grimaldicos honrado mozo, y que me maravillo hacer tal cosa; pero él vendrá y dará su descargo, y vos, señor le perdonareis.

Vallejo ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que sois mi amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aquese negocio yo agora perdonase, decime vos, ¿cuál quereis que ejecute?

Polo. Hablad paso, que veisle aqui do viene.

Escena 2.ª Polo.--Vallejo.--Grimaldo.

Grimaldo habla como un muchacho alentado y que sabe que su rival es un fanfarron.

Grimaldo. Ea gentiles hombres, tiempo es agora que se eche este negocio á una banda.

Polo. Aqui estaba rogando al señor Vallejo que no pasase adelante este negocio; y halo tomado tan á pechos que no basta razon con él.

Grimaldo. Hágase vuesa merced á una parte y veamos para cuanto es esa gallinilla.

Polo. Hora, señores, óiganme una razon, y es que yo me quiero poner de por medio: veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por agora.

Vallejo. Asi me podrian poner delante todas las piezas de artillería que estan por defensa en todas las fronteras de Asia, Africa y Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena esta desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora á resucitar las lombardas de hierro colado con que aquel cristianísimo rey Don Fernando ganó á Baza, y finalmente aquel tan nombrado galeon de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito.

Polo. Por Dios, señor, que me habeis asombrado, y que no estaba aguardando sino cuando habriades de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demas que van de levante á poniente.

Vallejo. ¿Qué no las he mezclado? pues yo las doy por emburulladas, vengan.

Grimaldo. Señor Polo, ¿para qué tanto almacen? Hágase á una banda y déjeme con ese ladron.

Vallejo ¿Quién es ladron, babosillo?

Grimaldo. Tú lo cres. ¿Hablo yo con otro alguno?

Vallejo. ¿Tal se ha de sufrir? ¿Que se ponga este desbarbadillo conmigo á tú por tú?

Grimaldo. Yo, liebre, no he menester barbas para una gallina

como tú: antes con las tuyas delante del señor Polo pienso limpiar las suelas de estos mis estivales.

Vallejo. ¡Las suelas, señor Polo! ¿Que podia decir aquel mas valerosísimo español Diego Garcia de Paredes?

Grimaldo. ¿Conocístele tú, palabrero?

Vallejo. ¿Yo, rapagon? El campo de once á once que se hizo en el Piamonte, ¿quién le acabó sino él y yo?

Polo. ¿Vuesa merced? ¿Y es cierto eso del campo?

Vallejo. ¡Buena es esa pregunta! y aun unos pocos de hombres que alli sobraron por estar cansado, ¿quién les acabó las vidas sino aqueste brazo que veis?

Polo. Pardiez que me paresce aquello una cosa señaladísima.

Grimaldo. Que miente, señor Polo. Un hombre como Diego Garcia de Paredes, ¿se habia de acompañar con un ladron como tú?

Vallejo. ¿Ladron era yo entonces, palominillo?

Grimaldo. Si entonces no, agora lo eres.

Vallejo. ¿Cómo lo sabes tú, ansarino nuevo?

Grimaldo, ¿Cómo? ¿Qué fue aquello que te pasó en Benavente, que está la tierra mas llena dello que de simiente mala?

Vallejo. Ya, ya sé que es eso: á vuesa merced que sabe de negocios de honra, señor Polo, quiero contárselo, que á semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. Yo, señor, fuí á Benavente á un caso de poca estofa, que no era mas sino matar cinco lacayos del conde: porque quiero que lo sepa. Fue porque habian revelado una mugercilla que estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo.

Polo. Toda aquella tierra sé muy bien.

Vallejo. Despues que ellos fueron enterrados y yo por mi retraimiento me viese en alguna necesidad, acodicieme de un manto de un clérigo y unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solia comer, y cojióme la justicia, y en justo y en creyente &c. Y esto esto es lo que aqueste rapaz está diciendo. Pero agora, ¿fáltame de comer en casa de mi amo para que me use yo de aquesos tratos?

Grimaldos. Suso que estoy de priesa.

Vallejo. Señor Polo, aflójeme vuesa merced un poco aquestas ligagambas.

Polo. Aguarde un poco, señor Grimaldo.

Vallejo. Agora apriéteme aquesta estringa del lado de la espada.

Polo. ¿Está agora bien?

(1) Estivales: Zapatos ó botas.
(2) Dar satisfecho: por dar eaiisfaccien.
(3) Acodicieme: Esto se parece á aquel amor que tenia un galeote á una canasta de colada, como pinta Cervantes.
(4) Estringa: yo creo que esta palabra significaria el cinto que se solian poner y del cual acaso penderia la espada.

Vallejo. Agora métame una nómina que hallará, al lado del corazon.

Polo. No hallo ninguna.

Vallejo. ¿Qué? ¿no traigo una nómina?

Polo. No por cierto.

Vallejo. Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la cabecera de la almohada y no puedo reñir sin ella. Espérame aqui ratoncillo.

Grimaldo. Vuelve acá, cobarde.

Vallejo. Hora, pues sois porfiado, sabed que os dejara un poco mas con vida si por ella fuera. Déjeme señor Polo, hacer á ese hombrecillo las preguntas que soy obligado en descargo de mi conciencia.

Polo. ¿Qué habeis de preguntar? decí.

Vallejo. ¿Qué tanto ha, golondrinillo, que no te has confesado?

Grimaldo. ¿Qué parte eres tú para pedirme eso, cortabolsas?

Vallejo. Señor Polo, vea vuesa merced si quiere aquese pobrete mozo que le digan algo a su padre, ó que misas manda que le digan por su alma.

Polo. Yo, hermano Vallejo, bien conozco á su padre y madre cuando algo sucediere, y sé su posada.

Vallejo ¿Y cómo se llama su padre?

Polo. ¿Qué os va en saber su nombre?

Vallejo. Para saber despues quien me querrá pedir su muerte.

Polo. Ea acabá ya, que es verguenza: ¿no sabeis que se llama Luis de Grimaldo?

Vallejo. ¿Luis de Grimaldo?

Polo. Sí, Luis de Grimaldo.

Vallejo. ¿Qué me cuenta vuesa merced?

Polo. No mas que aquesto.

Vallejo. Pues, señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado derecho apretá cuanto pudiéredes, que despues que sea ejecutada en mí esta sentencia, os diré por qué.

Polo. Yo, señor, líbreme Dios que tal haga, ni quite la vida á quien nunca me ha ofendido.

Vallejo Pues, señor, si vos por serme amigo rehusais, vayan á llamar á un cierto hombre de Piedrahita, á quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su generacion, y aquese como capital enemigo mio, vengará en mi propio su saña.

Polo. ¿A qué efecto?

Vallejo. ¿A qué efecto me preguntais? ¿No decís que es ese hijo

(4) Esto de nómina es una especie de oraciones escritas en latin, que supersticiosamente llevaban los rufianes y gente de mala vida creyendo que teniéndola escrita sobre el lado del corazon no les habia de suceder nada malo en las pendencias.

de Luis de Grimaldo, alguacil mayor de Lorca?

Polo. Y no de otro.

Vallejo. ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca, sino el padre de aquese caballero? señor Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo abrid aqueste pecho, y sacadme el corazon y abridle por medio, hallareis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo.

Grimaldo. ¿Cómo? que no entiendo eso.

Vallejo No quisiera haberos muerto por los santos de Dios, por toda la soldada que me da mi amo. Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio deste gentil hombre en recompensa de las palabras que sin le conoscer he dicho.

Grimaldo. Dejemos aqueso, que yo quedo, hermano Vallejo, para todo lo que os cumpliere.

Vallejo. Sus, vamos, que por el nuevo conoscimiento nos entraremos por casa de Malara el tabernero, que aqui traigo cuatro reales: no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi mas que señor Grimaldo.

Grimaldo. Muchas gracias, hermano: vuestros reales guardadlos para lo que os convenga, que el capiscol mi señor querrá dar la vuelta á casa, y yo estoy siempre para vuestra honra.

Vallejo. Señor, como criado menor me puede mandar. Vaya con Dios. ¿Ha visto vuesa merced, señor Polo, el rapaz como es entonado?

Polo. A fé que paresce mozo de honra. Pero vamos que es tarde. ¿Quien quedó en guarda de la mula?

Vallejo. El lacayuelo quedó. ¡Ah Grimaldo, Grimaldo, como te has escapado de la muerte por dárteme á conocer! pero guarte no vuelvas á dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no serán parte para que á mis manos ese pobre espritillo, que aun está con la leche en los labios, no me le rindas.

Esta es la vez primera y acaso la única que en castellano se usa el diminutivo *espritillo* y nótese que no esta formado de la palabra *espíritu* sino de la de *esprito* comun entonces. Nadie puede dudar que esta escena esta perfectamente conducida: primero se ven las baladronadas de Vallejo, despues los artificios que va buscando para dilatar la pelea viendo la conducta y aliento de su rival, y últimamente el medio con que acaba el desafio y se liberta de lidiar es admirable. Todo esto supone mucho talento de invencion en cuanto á descriciones de caractéres y muchos recursos dramáticos, En cuanto al lenguage hay muy poca diferencia como ya he dicho de él, al de Cervantes..... Estos diálogos se parecen en gran manera á los del Quijote.

En el acto III, se pasean el príncipe y Leonardo de noche

acompañados del baladron Vallejo, que muestra su cobardia en las frecuentes alarmas que da á su amo, y añade á su caracter otro quilate mas, contando las mozas que se han apasionado de él, y las muertes que habia hecho por su respeto. En esta conversacion nocturna manifiesta el príncipe Valiano estar prendado de Eufemia por los informes de Leonardo. La última parte de este acto, que es una nueva escena en Lope de Rueda, pasa en el pueblo y casa de Eufemia: Ana, una gitana, le dice la buenaventura, prediciéndole lo que le habia de suceder, no sin frecuentes sarcasmos á Cristina criada de Eufemia.

Cristina. No se entristezca, señora, que todo es burla y mentiras cuanto estas echan por la boca.

Ana. ¿Y la esportilla de los afeites que tienes escondida en el almariete de las alcominias es burla?

Cristina. ¡Ay señora! que habla por la boca del que arriedro vaya..........Decí mas hermana.

Ana. ¿Dasme licencia que lo diga?

Cristina. Digo que sí, acabemos.

Ana. El par de tórtolas, que hiciste creer á la señora que las habian comido los gatos, ¿dónde se comieron?

Cristina. Mire de lo que se acuerda: aqueso fue antes que mi señor Leonardo se partiese desta tierra.

Ana. Asi es la verdad, pero tú y el mozo de caballos os las comistes en el descanso de la escalera: ¡Ah! bien sabeis que digo en todo la verdad.

Cristina. Malograda me coma la tierra si con los ojos lo viera, dijera mayor verdad.

La incrédula Cristina la pregunta si será casada y la gitana la dice.

Cristina. ¿Y de mi no me dices nada si seré casada ó sl otera?

Ana. Muger serás de nueve maridos y todos vivos. ¿Qué mas quieres saber?

El acto IV, pasa tambien una parte en Valencia, y otra en el lugar de Leonardo. En Valencia introduce Paulo su traicion, y da al príncipe siniestros informes de Eufemia, alabándose de haberla gozado. Valiano condena á muerte á Leonardo. En su pueblo recibe Eufemia una carta suya, en que la acusa de su muerte y deshonor, persuadido por los cabellos del lunar que mostró Paulo. Cristina confiesa á su ama que ella fue quien dió los cabellos al impostor, no creyendo hacer mal. Eufemia resuelve partir á Valencia para salvar á su hermano y vindicar su honra.

El acto V, es todo en Valencia. Empieza por un monólogo de

(1) Alcominias: armario de los cominos ó de las especias.

Paulo, que teme por su traicion, mucho mas habiendo tenido por testigo de ella á Vallejo que le acompañó en su viage al pueblo de Leonardo; prosigue una escena enteramente episódica entre Polo y la negra; y concluye con la mas interesante del drama, en que Eufemia pide á Valiano justicia contra el impostor. La leeremos toda entera para que se vea cuan bien conducida está, y que el estilo de Lope de Rueda no tiene menos mérito en los asuntos serios que en los cómicos.

Al salir el príncipe del palacio se le presenta Eufemia y su criada.

Valiano..... ¿Qué gente es aquesta?

Paulo. Estranjeras parecen.

Vallejo. Voto á tal, que la delantera parésceme moza de chapa: desde aqui la acoto para que coma en el plato que come el hijo de mi padre.

Eufemia. Señor ilustre, estranjera soy, en tu tierra me hallo, justicia te pido.

Valiano. De eso huelgo yo infinitísimo, que esté en mi mano haceros algun favor, que aunque no fuese mas que por ser estranjera, vuestro arte y buen aseo provoca á cualquiera á haceros todo servicio: asi que demandad lo que quisiéredes, que cuanto á la justicia que pedís nada se os negará.

Eufemia. Justicia, señor, que malamente soy ofendida.

Valiano. Ofendida y en mi tierra, cosa es que no soportaré.

Vallejo. Suso, señor, arméмonos todos los de casa y dame á mi la mano; verás cuan presto revuelvo los rincones de esta ciudad y la hago sin querella.

Valiano. Calla, Vallejo. Decidme, señora, ¿quién es el que ha sido parte para enojaros?

Eufemia. Señor, ese traidor que cabe ti tienes.

Paulo. ¿Yo? burlais de mi señora, ó quereis pasar tiempo con las gentes?

Eufemia. No me burlo, traidor, que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrer noche me hurtaste una joya muy rica, debajo la cabecera de mi cama.

Paulo. ¿Qué es lo que decís señora? por otro quizás me habreis tomado, que yo no os conozco, ni sé quien sois ¿Cómo me levantais cosa que en toda mi vida tal pensé hacer?

Eufemia. ¡Ah don traidor! ¿Qué, no te bastaba aprovecharte de mi persona como te has aprovechado, sino aun robarme mi hacienda?

Valiano. Paulo, responde: ¿es verdad lo que esta dueña dice?

(1) La hago sin querella: es decir la hago vengada, la vengo.

Paulo. Digo, señor, que es el mayor levantamiento del mundo: ni la conozco, ni la vi en mi vida.

Eufemia. ¡Ay! señor, que lo niega aquese traidor por no pagarme mi joya.

Paulo. No llames traidor á nadie, que si traicion hay, vos la traeis: pues afrentais á quien en su vida os ha visto.

Eufemia. ¡Ay traidor! ¿Qué, tu no has dormido conmigo?

Paulo. Que digo que no os conozco, ni sé quien sois.

Eufemia. ¡Ay señor! tómenle juramento que él dirá la verdad.

Valiano. Poné la mano en vuestra espada, Paulo.

Paulo. Que juro, señor, por todo lo que se pueda jurar, que ni he dormido con ella, ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que habla.

Eufemia. Pues traidor, oigan tus oidos lo que tu infernal boca ha dicho, pues con tus mismas palabras te has condenado.

Paulo. ¿De qué manera? ¿Qué es lo que decís? ¿Qué os debo?

Eufemia. Di desventurado, si tu no me conosces, ¿cómo me has levantado tan grande falsedad y testimonio?

Paulo. ¿Yo testimonio? loca está esta muger.

Eufemia. ¿Yo loca? ¿Tu no has dicho que has dormido conmigo?

Paulo. ¿Yo he dicho tal? señor, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muera mala muerte á manos del verdugo delante de vuestra presencia.

Eufemia. Pues si tú, alevoso, no has dormido conmigo, ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que sin conoscerme me has levantado?

Paulo. Anda de ahí con tu testimonio ó tus necedades.

Eufemia. Dime, hombre sin ley, ¿no has tu dicho que has dormido con la hermana de Leonardo?

Paulo. Si lo he dicho, y aun traido las señas de su persona.

Eufemia. ¿Y esas señas como las hubiste? si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas veces dices que has dormido conmigo?

Valiano. Aqui hay gran traicion, segun yo voy entendiendo.

Cristina. Hombre sin ley, ¿tu no me rogaste que te diese las señas de mi señora? aunque agora por venir disfrazada no me conozcas. ¿Y viendo tu fatiga tan grande, le corté un pedazo de un cabello del lunar que en el hombro derecho tiene y te lo dí, sin pensar que á nadie hacia ofensa?

Valiano. ¡Ah! don traidor, que no puedes negar la verdad, pues tu mismo por tu boca lo has confesado.

Vallejo. Afuera hay cantos, mosca de Arjona. Tambien me queria el señor cojer en el garlito.

Valiano. ¿De qué manera?

Vallejo. Rogome en el camino cuando fuimos con él, que testi-

ficase yo como él habia dormido con la hermana de Leonardo, por lo cual me habia prometido para unas calzas, y hubiérame pesado, si en lugar de calzas me dieran un jubon de cien ojetes.

Es imposible leer nada de Lope de Rueda sin acordarse de alguna cosa semejante de Cervantes. La sentencia que dió Sancho Panza acerca de la muger pública que se querellaba del labrador que queria quítarla el dinero, es la contraria de la que en este caso da Valiano. Aqui se conoce la falsedad de la acusacion por el desconocimiento que manifiesta Paulo de la muger á quien habia disfamado, y alli se conoce la falsedad de la muger que acusaba al labrador por las fuerzas con que resistió que la tomasen la bolsa que Sancho la habia dado.

El medio de que se vale Eufemia para hacer pública la impostura de Paulo era ingenioso y seguro: pues estaba cierta de que el malvado no la conocia por el recogimiento con que habia vivido. Fuerza es confesar que el artificio no fue decoroso: pero está suficientemente justificado por el deseo de salvar á su hermano y el honor de su familia.

Nótese que en la fábula solo hay una cosa inverosímil; que es enamorarse el príncipe de una doncella que ni aun pintada habia visto, solo por el informe de un caballero de su casa; y enamorarse hasta tal punto que determinase tomarla por esposa.

La accion de los *Engaños* es mucho mas complicada. Esta dividida en diez escenas, que Moratin reduce á cinco actos. Virginio, ciudadano romano, tuvo un hijo y una hija gemelos. Al huir de Roma en el saco de 1527, perdió al hijo, y pasó á Módena con su hija llamada Lelia. Enamoróse de ella un caballero de aquella ciudad, llamado Lauro: correspondido, pero inconstante, puso su aficion en Clavela hija de Gerardo. Virginio pasó á Roma á recuperar una parte de sus bienes, y dejó á su hija Lelia en un convento, la cual incitada del amor que á Lauro tenia, se escapó de la clausura, y disfrazada de page entró á servir á su mismo amante, resuelta á deshacer su amorío con Clavela. En esto llega á Módena Fabricio, el hijo perdido de Virginio y tan semejante á su hermana Lelia, que de su presencia resultan los disturbios que esta deseaba entre Lauro y Clavela: porque Clavela que nunca habia tenido amor al caballero, y se habia aficionado al fingido page, encuentra en Fabricio el amante que la convenia y casa con él, al mismo tiempo que Lauro con Lelia descubierta por quien era.

Esta accion es la misma que la de la comedia intitulada *La española de Florencia.* atribuida á Calderon: pero que seguramente no es de él, pues no se halla en el índice de las de este autor que publi-

(1) Un jubon de 100 ojetes: es una tollina de 100 azotes.

có Villaroel; y si hemos de juzgar por su estilo y el giro de la fábula, debe en nuestro entender atribuirse á Lope de Vega ó á Tirso de Molina.

La accion de los *Engaños* empieza en el mismo momento en que llega Virginio á Módena de vuelta de Roma, donde habia ido á algunos negocios relativos á sus bienes. Llega á su casa y envia inmediatamente á llamar á su hija para que se volviese á ella desde el convento; pero ya habia salido de la clausura y no se la encuentra en ella. Supone el autor que ya en esta época habia sido admitida como page de Lauro su amante, y que Clavela que no quiso nunca á Lauro se habia aficionado á la juventud y beldad del page el cual habia tenido la malicia de decirla que jamas corresponderia á su amor mientras admitiese los obsequios de Lauro. Virginio busca á su hija acompañado de Gerardo padre de Clavela que queriá casarse con ella. Lauro hace los mayores esfuerzos para ser correspondido de la misma Clavela y nada puede conseguir. En esta situacion de cosas llega de Roma Fabricio, el hijo de Virginio acompañado de un sacerdote español llamado Quintana á quíen le habian encomendado la educacion de aquel pobre niño que se hallaba sin padre. Fabricio llega á la posada y la posadera le advierte que si va á salir por la ciudad solo, lleve muchísimo cuidado con la gente de Módena que acostumbraba á burlarse de todos, señaladamente de los forasteros. Y en efecto su primer encuentro es con *Julieta* criada de Clavela que creyendo es el page á quien de órden de su ama iba á llevar á su casa, le insta á ello. En el camino se encuentran con Gerardo y Virginio que le creen su hija porque ya sabian que estaba disfrazada de hombre y logran llevarle á casa del mismo Gerardo y alli se verifica su casamiento. Estas escenas de equivocaciones de un hermano con otro semejante son una imitacion de los *Menecmos* de Plauto que son dos hermanos gemelos muy parecidos, separados desde su niñez y que casualmente vienen á una misma ciudad. Solamente los hechos son diversos y variadas todas las situaciones por Lope de Rueda que no tomó de Plauto sino la idea general de que dos personas semejantes debian producir una infinidad de intrigas si una se presentaba en la misma ciudad ó pueblo donde habita la otra.

Las demas comedias de Lope de Rueda tienen fábulas semejantes á esta. Hablaremos en la leccion siguiente de una de ellas que puede mirarse como la primera comedia de mágia que hubo en el teatro español. Hablaremos tambien de sus pasos ó entremeses y daremos cuenta de todo lo que nos queda de sus coloquios: concluyendo nuestros estudios acerca de este insigne autor y actor dramático.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

6.ª LECCION.

COMEDIAS DE LOPE DE RUEDA,

MALARA, RODRIGO ALONSO, AVENDAÑO Y LUIS DE MIRANDA.

En nuestra leccion anterior demostramos que Lope de Rueda en sus comedias imitó el género novelesco de Naharro, bien que mezclando escenas episódicas de costumbres populares de los criados y gente ordinaria Vimos tambien que su mayor mérito como autor y actor cómico consistió en la descripcion y representacion de estas costumbres; y por tanto que su drama, aunque grosero é imperfecto, fue el tipo que despues perfeccionaron Lope de Vega, Moreto y Calderon, mezclado de escenas sérias y de episodios cómicos.

Ahora debemos hablar de las comedias de *magia*, llamadas tambien de *teatro* ó de *tramoya*, género admitido por todas las naciones, y cuyo primer modelo, que nosotros sepamos, fue la *Armelina* de Lope de Rueda. En las comedias de teatro, generalmente hablando, lo menos de que se cuida es de la accion, de los caracteres, del diálogo, de la verisimilitud; todo el conato se pone en las decoraciones, en su diferente trasmutacion, en espectáculos vistosos que alhaguen la vista, aunque el entendimiento y la imaginacion se queden á oscuras. El gran Corneille pagó su tributo á este género en sus dos tragedias de *Andrómeda* y de *El Vellocino de Oro*. La primera es muy inferior bajo todos aspectos á la comedia de *Andrómeda* y *Perseo* de Calderon, que tambien escribió algunas de teatro; aunque en ninguna de ellas olvidó el objeto esencial de toda representacion dramática, que es el interes de la accion y la constancia de los caracteres, como diremos con mas extension cuando lleguemos á la época de este insigne poeta.

En cuanto á la Armelina de Lope de Rueda, no hablaríamos de ella á no ser la primera pieza de este género que se representó en Europa, porque es infelicísima en cuanto á la accion y los recursos mágicos que creó el poeta. Basta solo leer la lista de las

interlocutores para conocer la pobreza de la imaginacion del autor al inventar su fábula, pues entre ellos se encuentran el zapatero Diego de Córdoba, el moro granadino Muley Bucar, Medea y el Dios Neptuno. Parece imposible componer una fábula con estos personages. Sin embargo Lope de Rueda la formó del modo siguiente:

Pascual Crespo, herrero de profesion en España, tuvo un hijo natural, cuya madre siguió á un capitan, llevándose á su niño hasta Hungría, donde efectivamente peleaba una division española contra los turcos en tiempo de Lope de Rueda. El niño se llamaba Justo, y muerta su madre y el capitan que le dejó toda su hacienda, fue educado por un caballero húngaro, llamado Viana, cuya hija Florentina recibia muy mal trato de su madrastra. Un pariente suyo indignado de esto la robó, y hallándose embarcado con ella á vista de Cerdeña, su buque fue apresado por unos corsarios berberiscos, que vendieron la niña en Cartagena á un hermano del herrador Crespo, en cuya casa tuvo el nombre de Armelina.

Crespo y su muger, cuando llegó Armelina á edad nubil, trataron de casarla con el zapatero Diego de Córdoba, amigo de la casa, pero Armelina se negaba á ello. Viana que corria la Europa con su alumno Justo en busca de su hija, llega á Cartagena, consulta con el moro Muley Bucar, grande hechicero, sobre los medios de hallar su perdida prenda. El moro hace un conjuro espantoso, invoca á Medea y la obliga á salir de los infiernos para decirle que la niña que buscan está en Cartagena. Entretanto Justo ha visto á Armelina, y enamorado de ella, ronda su casa. Armelina, obligada por sus amos á que se case con el zapatero, se sale desesperada á la orilla del mar, se sube á lo alto de un peñasco, y al arrojarse á las olas, sale de entre ellas el Dios Neptuno, y lo estorba. Llévala á su casa, descubre el nacimiento de Armelina y de Justo, los cuales celebran sus bodas, siendo su padrino el mismo señor del *húmedo tridente.* Tal es la accion de la Armelina, digna antecesora de los *Vayalardes y del Mágico de Astracan.*

Réstannos que examinar los *pasos y coloquios* de Lope de Rueda: estos fueron imitaciones de Juan de la Encina. En los primeros no imitó á nadie, y dió libre curso á las sales y gracias de su diccion. Los pasos fueron los antecesores de nuestros entremeses y sainetes. La accion es generalmente hablando, nula, y el número de interlocutores muy corto. El asunto de estos pasos es, ya dos pages golosos, que habiéndose entretenido en comer buñuelos, vuelven tarde de los recados á que los habia embiado el amo, ya

un simple que cree en una vision que se le presenta con una carátula y una sábana, ya un marido engañado por su muger, que toma las purgas que la recetan creyendo que así la entrarán á ella en provecho, ya en fin un aldeano y su muger que riñen sobre el precio á que han de vender las aceitunas de un olivar que acaban de plantar. Claro es que semejantes argumentos no pueden tener mérito ni en la lectura ni en la escena sino por las gracias del diálogo: pero Lope de Rueda sabe derramarlas á manos llenas. Para prueba de ello leeremos el paso de las aceitunas, que parece haber sido el tipo de la fábula de la lechera de Lafontaine.

Las aceilunas.=Paso.

Personas.
Toruvio, simple, viejo.
Agueda de Toruégano, su muger.
Mencigüela, su hija.
Aloja, vecina.

Calle de un lugar.

Toruvío. ¡Válame Dios, y que tempestad ha hecho desde el resquebrajo del monte acá, que no parescia sino que el cielo se queria hundir y las nubes venir abajo! Pues decí agora qué os terná, aparejado de comer la señora de mi muger, asi mala rabia la mate. ¿Oíslo? mochacha, Mencigüela. Si todos duermen en Zamora. Agueda de Toruégano ¿oislo?

Mencigüela. ¡Jesus, padre! y habéisnos de quebrar las puertas.

Toruvio. Mira que pico, mira que pico, ¿y adónde está vuestra madre, señora?

Mencigüela. Allá está en casa de la vecina, que le ha ido á ayudar á cocer unas madejillas.

Toruvio Malas madejillas vengan por ella y por vos: andad y llamalda.

Agueda. Ya, ya, el de los misterios: ya viene de hacer una negra carguilla de leña, que no hay quien se averigüe con él.

Toruvio. Sí; carguilla de leña le paresce á la señora: pero al cielo de Dios, que éramos yo y vuestro ahijado á cargalla, y no podíamos.

Agueda. Ya, noramala sea, marido; ¡y qué mojado que venis!

Toruvio. Vengo hecho una sopa d'agua. Muger, por vida vuestra que me deis algo que cenar.

Agueda. ¿Yo qué diablos os tengo de dar sino tengo cosa ninguna?

Menciguela. ¡Jesus, padre, y qué mojada que venia aquella leña!

Toruvio. Sí, despues dirá tu madre que es el alba.

Agueda. Corre, mochacha, aderézale un par de huevos para que cene tu padre, y hazle luego la cama: y os aseguro, marido, qué nunca se os acordó de plantar aquel renuevo de aceitunas que rogué que plantásedes.

Toruvio. ¿Pues en que me he detenido sino en plantalle como me rogaste?

Agueda. Calla, marido, ¿y adónde lo plantaste?

Toruvio. Allí junto á la higuera breval, adonde si se os acuerda os dí un beso.

Menciguela. Padre; bien puede entrar á cenar, que ya está adrezado todo.

Agueda. Marido, ¿no sabeis que he pensado? Qué aquel renuevo de aceitunas que plantastes hoy; que de aqui á seis ó siete años llevará cuatro ó cinco hanegas de aceitunas, y que poniendo plantas acá y plantas acullá, de aqui á veinte y cinco ó treinta años terneis un olivar hecho y derecho.

Toruvio. Eso es la verdad, muger, que no puede dejar de ser lucido.

Agueda. Mira, marido, ¿sabeis que he pensado? que yo cogeré el aceituna y vos la acarreareis con el asnillo, y Menciguela la venderá en la plaza; y mira mochacha, que te mando que no las des menos el celemin de á dos reales castellanos.

Toruvio. ¿Cómo á dos rs. castellanos? ¿No veis qu'es cargo de conciencia, y nos llevará el amotacen cad' al dia la pena? que basta pedir á catorce ó quince dineros por celemin.

Agueda. Callad, marido, qu'es el veduño de la casta de los de Córdoba.

Toruvio. Pues aunque sea de la casta de los de Córdoba, basta pedir lo que tengo dicho.

Agueda. Hora no me quebreis la cabeza; mira, mochacha que te mando que no las des menos el celemin de á dos rs. castellanos.

Toruvio. ¿Cómo á dos rs. castellanos? Ven acá, mochacha, ¿y á cómo has de pedir?

Menciguela. A como quisiéredes, padre.

Toruvio. A catorce ó quince dineros.

Menciguela. Así lo haré, padre.

Agueda. ¿Cómo asi lo haré, padre? Ven acá, mochacha, ¿á cómo has de pedir?

Menciguela. A como mandáredes, madre.

Agueda. A dos rs. castellanos.

Toruvio. ¿Cómo á dos rs. castellanos? Y'os prometo que sino haceis lo que y'os mando que os tengo de dar mas de doscientos correonazos ¿A cómo has de pedir?

Menciguela. A como decís vos, padre.

Toruvio. A catorce ó quince dineros.

Menciguela. Asi lo haré, padre.

Agueda. ¿Cómo asi lo haré, padre? Toma, toma, hacé lo que y'os mando.

Toruvio. Dejad la mochacha.

Menciguela. ¡Ay madre! ¡ay padre! que me mata.

Aloja. Qué es esto vecinos? ¿Porque maltratais ansí la mochacha?

Agueda. ¡Ay señor! este mal hombre que me quiere dar las cosas á menos precio, y quiere echar á perder mi casa: unas aceitunas que son como nueces.

Toruvio. Yo juro á los huesos de mi linage, que no son ni aun como piñones.

Agueda. Si son.

Toruvio. No son.

Aloja. Hora, señora vecina, haceme tamaño placer que os entreis allá dentro, que yo lo averiguaré todo.

Agueda. Averigue ó póngase todo del quebranto.

Aloja. Señor vecino, ¿qué son de las aceitunas? Sacaldas acá fuera, que yo las compraré aunque sean veinte anegas.

Toruvio. Qué, no señor, que no es d'esa manera que vuesa merced se piensa, que no estan las aceitunas aqui en casa, sino en la heredad.

Aloja. Pues traeldas aqui, que y'os las compraré todas al precio que justo fuere.

Menciguela. A dos rs. quiere mi madre que se vendan el celemin.

Aloja. Cara cosa es esa.

Toruvio. ¿No le paresce á vuesa merced?

Menciguela. Y mi padre á quince dineros.

Aloja Tenga yo una muestra dellas.

Toruvio. Válame Dios, señor, vuesa merced no me quiere entender. Hoy he yo plantado un renuevo de aceitunas, y dice mi muger que de aqui á seis ó siete años llevará cuatro ó cinco hanegas de aceituna, y que ella la cogeria, y que yo la acarrease, y la mochacha la vendiese, y que á fuerza de drecho habia de pedir á dos reales por cada celemin; yo que no, y ella que sí, y sobre esto ha sido la quistion.

Aloja. ¡Oh que graciosa quistion! Nunca tal se ha visto: las

aceitunas no estan plantadas, ¿y ha llevado la mochacha tarea sobre ellas?

Menciguela ¿Qué le paresce, señor?

T*oruvio.* No llores rapaza; la mochacha, señor, es como un oro. Hora andad, hija, y ponedme la mesa que y'os prometo hacer un sayuelo de las primeras aceitunas que se vendieren.

A*loja.* Hora andad, vecino, entraos allá dentro y tené paz con vuestra muger.

T*oruvio.* A Dios, señor.

A*loja.* Hora por cierto, que cosas vemos en esta vida, qué ponen espanto. Las aceitunas no estan plantadas y ya las habemos visto reñidas.»

En un argumento tan ténue como este no puede caber mas de lo que se ha visto; sin embargo no debe perderse de vista que en este mismo entremes hay una consideracion moral, y es el peligro en que se ponen los que, como Mencigüela, tienen que obedecer á dos señores que no están concordes entre sí.

Los *coloquios* de Lope de Rueda, unos fueron escritos en prosa y otros en verso. La coleccion de estos se perdió, y solo se ha conservado uno y un fragmento de otro. Esta coleccion se celebró en aquel siglo como la mejor obra de Lope de Rueda. En lo que se conserva de ella hay algunos versos escelentes que citaremos; pero en cuanto á la fábula y caracteres, si hemos de juzgar por el coloquio que nos queda, no se eleva mas alto que su modelo, Juan de la Encina, ni sale de la clase de égloga.

Menandro y Simon, pastores enamorados de Cilena, habian recibido de esta, el primero un anillo, y el segundo un zarcillo. Disputan entre sí cual de estos dos regalos es prueba de mayor afecto. Cilena aparece, y en vez de decidir la cuestion, la promueve de nuevo dando á uno de los pastores su retrato con esta letra:

«Mira y verás
En mi cuanto tú querrás.»

Y al otro un corazon de esmalte con este mote:

«Ya no tengo mas que dar,
Pues te doy el corazon.»

Con lo cual ambos pastores quedan contentos, y se acaba el coloquio, celebrando cada uno la ventura de sus pensamientos amorosos. En esta fábula tan ténue se nota sin embargo el talento de Lope de Rueda para describir los caracteres, pues el desenfado, la malignidad, ó como hoy se llama la coquetería de la pastora para dejar contentos á sus dos amantes está pintada con suma habilidad; tanta como la que emplea para representar otros caracteres. Su manera en esta parte es clásica; y consiste en que los personages

con sus acciones, palabras y conducta manifiesten lo que son, sin que anteceda retrato alguno, que es lo que hace la perfeccion del arte. ¿Quiére por ejemplo pintar un baladron cobarde? Pone en su boca toda especie de hazañerías: si se le cree, ningun hombre le iguala en valor; cuando llega el caso de pelear, encuentra medios de retardar el momento del combate y razones para sufrir los insultos que le hacen, y últimamente, se queda sin medir su espada con la del contrario y halla traza de hacer las paces con él. Apenas se vé solo, vuelve á bravear. Esta manera indirecta de pintar los caracteres desenvolviéndolos poco á poco en la escena, como se desenvuelven en el trato comun de la vida, es la que han seguido los grandes maestros del arte dramático, y la mas útil para enseñar á conocer á los hombres.

Los versos que dice la pastora Cilena al entrar en la escena son los siguientes:

«Anday mi branco ganado,
Por la frondosa ribera:
No vais tan alborotado:
Seguid hácia la ladera
De este tan ameno prado.
Gozad la fresca mañana,
Llena de cien mil olores:
Paced las floridas flores
De las selvas de Diana
Por los collados y alcores.»

Estas dos quintillas no ceden en harmonía, en escogimiento de palabras, ni en belleza de imágenes á las mejores composiciones de aquel tiempo, si se exceptúa la incorreccion de llamar floridas á las flores, incorreccion tan facil de enmendar. La terminacion del imperativo *anday* es tomada del portugués, asi como el epiteto *branco*. *Alcor*, voz tomada del árabe, significa un cerrillo.

No son tan buenos, aunque no carecen de mérito, los versos del fragmento de otro coloquio que inserta el señor Moratin en la parte primera de sus *Orígenes*. Es un pastor, que alegre por haberle mirado con cariño su amada, dice á su rebaño:

Esparcíos las mis corderas,
Por las dehesas y prados;
Mordey sabrosos bocados;
No temaís las venideras
Noches de nublos airados,
Antes os anday esentas,
Brincando de recontentas:
No os aflija el ser mordidas

De las lobas desambridas,
Tragantonas, mal contentas.
Y al dar de los vellocinos,
Venid siempre no ronceras
Rumiando por las laderas,
A jornaleros vecinos
O al corte de sus tijeras.
Que el sin medida contento,
Cual no abarca el pensamiento,
Os librará de lesion,
Si al dar el branco vellon
Barruntais el bien que siento.

Este último sentimiento está lleno de ternura y muy bien espresado. Pero el primer verso *esparcíos, las mis corderas*, es duro por la contraccion violenta que es preciso hacer en la primera palabra. Lo que sigue es sin defecto, hasta el epiteto *mal contentas*, que es débil despues de haber llamado á las lobas *desambridas y tragantonas*. *Desambrida* por *hambrienta* está en uso aun entre la gente vulgar de Sevilla. *Tragantona* no es impropio de la sencillez bucólica. El epiteto *no ronceras*, y el verso *rumiando por las laderas* forman imágenes; pero la palabra *vecinos* está puesta por el consonante sin utilidad: yo creo que el verso siguiente debiera decir: *y al corte de sus tigeras* en lugar de *ó*.

En el último verso *barruntais el bien que siento*. el verbo sentir está visiblemente en la acepcion filosófica, indiferente á que sea *bien* ó *mal* el objeto del *sentimiento*. Es verdad que este verbo y su sustantivo *sentimiento* se aplican mas generalmente al malo que al bien; y por desgracia hay una razon harto filosófica para ello, y es que en la vida humana es mas frecuente la sensacion del pesar que la de la alegría. Pero el ejemplo de Lope de Rueda y de nuestros mejores hablistas prueba que no por eso se ha de negar al verbo *sentir* como quieren algunos, la significacion mas lata, cual es la de recibir la impresion de cualquier afecto ú objeto que obra sobre nuestro ánimo de cualquier manera.

El mismo pastor, despues de los versos ya citados, ve venir á otro, y lo describe en los versos siguientes, que tambien son buenos.

Mas ¿quén es este cuitado
Que asoma acá entellerido,
Cabizbajo, atordecido,
Barba y cabello erizado,
Desairado y mal erguido?

Desairado, quiere decir *sin brio, sin gallardía*: *mal erguido*, esto

es, desmalazado, sin llevar el cuerpo derecho ni la cabeza cubierta. *Barba y cabello erizado*, es un ablativo absoluto, y uno de los recursos de nuestro idioma poético.

Bastan estas muestras para conocer el mérito de Lope de Rueda como versificador, y para lamentar la pérdida de los otros coloquios pastoriles suyos.

Reasumiendo cuanto hemos dicho de este insigne poeta y actor cómico, vemos primero que conservó al drama de cierta estension el carácter novelesco, impreso por Torres Naharro: segundo, que mejoró notablemente é hizo progresos muy apreciables en la descripcion de los caracteres, , bien que la mayor parte de los vicios que censuró eran los de la gente valadí: tercero, que introdujo la notable innovacion de escribir las comedias en prosa, en lo cual no fue imitado sino por muy pocos de sus sucesores: cuarto, que inventó la comedia de mágia, lo que seguramente citamos como un hecho histórico, pero no como una parte de su elogio: quinto, que era excelente poéta, y que sabia pintar y escribir en verso tan bien como en prosa: sesto y útimo, que fue un padre de la lengua, prescindiendo de sus sales y gracias cómicas, y de la viveza de su diálogo, por la pureza y correccion sostenida de su frase, por la verdad de espresion que siempre se nota en ella y por la armonía y fluidez de su estilo; dotes en que antecedió al inmortal Cervantes, en tiempo, no en mérito. Siendo esto así, no tendré dificultad en decir que es una mengua para nuestra literatura no poseer una edicion clásica de las obras que se puedan encontrar de Lope de Rueda. ¿No la tienen los franceses de las inmundicias y necedades de Rabelais, coetaneo suyo?

Solo añadiremos ahora, en obsequio de la verdad, que Lope de Rueda aunque mucho mas casto y urbano que Torres Naharro, no siempre es tan limpio como la moral y el decoro exigen. Tal vez es obsceno y grosero, no solo en las espresiones, sino tambien en el pensamiento: defectos de que poco á poco se fue purgando nuestro teatro, aunque nunca llegó á estarlo completamente hasta el último tercio del siglo XVIII.

Contemporaneos de Lope de Rueda fueron Juan de Malara, Juan de Rodrigo Alonso, Francisco de Avendaño y Luis de Miranda.

Juan de Malara, profesor de humanidades en Sevilla, fue autor dramático y escribió comedias y tragedias que ignoramos si se han impreso alguna vez. El periodo en que floreció puede contarse desde 1548 hasta 1570. Su compatriota Juan de la Cueva le llama el *Menandro bético*, y en seguida dice que escribió *mil tragedias*, esto es, muchas; y que mereció grande aplauso por haber

ber alterado el uso *antiguo* conformándose con el *nuevo*. El nombre de *Menandro* dado por elogio á un poeta de quien se dice al momento que escribió tragedías, es contradictorio y ridículo, pues nadie ignora que Menandro fue poeta cómico y notable por la fuerza de su sátira.

Lo que añade Juan de la Cueva acerca del uso *antiguo* y *del nuevo*: prueba dos cosas: 1.ª, que Malara, á pesar de ser humanista de profesion dió á sus composiciones dramáticas las mismas formas que Naharro y Rueda, en lugar de imitar las del teatro griego y romano: 2.ª, que el público daba la preferencia al género novelesco sobre el clásico. Esplicaremos los motivos de esta preferencia cuando hablemos de Lope de Vega. Los dramas de Malara, por mas aplaudidos que fuesen en su tiempo, no han llegado hasta nosotros.

De Juan de Rodrigo Alonso, solo se conserva el drama de la *Casta Susana*. Esta comedia escrita en redondillas, es la historia de Susana como la refiere la escritura puesta en accion: y en dictámen del señor Moratin (pues nosotros no la hemos visto) tiene interés dramático, buenas situaciones y moralidad.

De Francisco de Avendaño solo se conoce una comedia sin título, en la cual se introduce, ademas de otros personages, al interlocutor alegórico *la Fortuna*. Su traza es imitada de las de Lope de Rueda; y no hablaríamos de ella á no ser la primera que hubo en nuestro teatro distribuida en tres jornadas, método que se generalizó despues, y de que se creyeron inventores Virues, Rey de Artieda, y Cervantes, muy posteriores á Avendaño.

Luis de Miranda, natural de Plasencia, primero soldado y despues sacerdote, presentó en la escena la parábola del Hijo pródigo en una comedia escrita en redondillas y que tiene siete actos, intitulada *Comedia pródiga*. El protagonista, cuyo nombre es *Pródigo* sale de su casa arrancando á su padre Ladan la legítima que le correspondia, en compañía de Felisero, criado que le da su padre para que corrija los estravíos en que era de presumir que iba á incurrir.

Malos amigos y mugeres perdidas le roban y hacen que venga á parar en una cárcel. Solo le quedaba una letra de cambio que consumió en gratificar á los agentes de justicia para salir de prision y en galantear á una doncella, que despues de castigar á su criada y á una Celestina que Pródigo sobornó para que la hablara á favor suyo, vino á darle entrada en su casa. Felisero viendo que no podia corregir á su amo, se fue al desierto y se hizo ermitaño. Los nuevos criados que tomó por recomendacion de Briana (este es el nombre de la Celestina) al descender una noche,

del balcon de su dama por una escala, la derriban, le dejan caer, le quitan cuanto tenia, y Pródigo no halló mas arbitrio que ponerse á servir á un caballero. Destinósele á cuidar de una piara de cerdos. Arrepentido de sus desórdenes buscó á Felisero en su hermita y volvió con él á casa de su padre, regó sus pies con lágrimas y fue recibido amorosamente.

El señor Moratin celebra esta comedia como una de las mejores de nuestro teatro primitivo. El fin moral de la fábula esta muy bien desempeñado. Las situaciones son interesantes, los caracteres bien descritos y los lances se suceden unos á otros. No hay unidad de tiempo ni de lugar: y la accion tiene el mismo carácter de novela que los dramas de Naharro y de Rueda. La versificacion no nos parece ni fluida ni correcta. Solo leeremos para muestra el razonamiento de Briana contra las doncellas que pareciendo al principio tigres se convierten despues en corderas.

Al diablo yo las doy
Aquestas muy desdeñosas
Que estas son las mas mañosas:
Jesú, fuera de mi estoy.
Entra agora allá, señor,
Dirás estas maravillas
A aquellas mozas bobillas
Porque sepan qué es amor,
Y sepan que es dar dolor
Y despues á manos llenas
Concediendo tras las penas
El descanso y el favor.
Hora yo estoy espantada
De ver la sagacidad
La malicia y la maldad
De esta edad desventurada.
¡Qué una muchacha encerrada
Tubiese tales rodeos!
Mira quien vió sus meneos
Y la vió tan enfadada!
Maldito el que es menester
Bienquerencias ni terceras:
Que ellas tienen sus maneras
Con que se dan á entender.
Todas saben no querer,
Mas no todas defensarse;
Y todas saben negarse,
Pero pocas fuertes ser.

Rapazas que aun alimpiarse
No saben ni son criadas,
Las vereis ya requebradas
A las ventanas pararse,
De los que pasan burlarse
Con sus risitas y señas;
Y no son tan duras peñas
Que no vengan á quebrarse.

Todos estos versos parecen hechos con los pies, y son prosa rimada.

Aqui se vé una porcion de versos para espresar un solo pensamiento que en cuatro palabras pudiera estar mucho mejor dicho: no hay en ellos mas que una perpetua repeticion de la misma idea, sin gracia, sin sal, sin harmonía, y sin aquella fluidez sin la cual los versos no son nada.

En este periodo en que floreció Lope de Rueda, hizo tambien progresos la literatura clásica. Los nombres de uso *antiguo y nuevo*, que ya hemos citado, nos dan la idea de los dos rumbos distintos que llevó el drama, apenas formado. Los escritores que siguieron el uso antiguo se propusieron por modelos las comedias de Terencio, Plauto y Menandro, y la comedia novelesca que introdujo Torres Naharro y que mejoró en gran parte Lope de Rueda, dió orígen al uso que llamaron nuevo. Es probable que los que abrazaron el uso antiguo fuesen los hombres acostumbrados á los estudios de la literatura, y que el uso nuevo seria el que prevaleciese entre los que habiendo recibido de la naturaleza talento y elocucion cómica, no tenian sin embargo principios literarios. De esta especie de personas era Lope de Rueda, que fue el que mas contribuyó á hacer popular el género novelesco. Debe advertirse que en aquella época el teatro era una diversion puramente popular, y que no concurrian á él personas de gran nacimiento, ni hombres instruidos. El teatro de las córtes de Carlos V y de su hijo Felipe II estaba enteramente cerrado á las Musas españolas, y solo se representaban en él comedias italianas. Acaso en los palacios de algunos señores se representarian algunas composiciones de Lope de Rueda; pero á quien este autor hablaba, á quien divertia, era al pueblo. Por consiguiente es natural que se hiciese popular el género novelesco. Llevaba Lope su compañía de una ciudad á otra, buscaba en ellas un gran corral, un almacen, ó cualquier otro local en que pudiera acomodarse el auditorio y colocarse el pobre teatro que entonces se ponia, sin decoraciones, sin mutaciones, separado el vestuario de la escena por una mera cortina, y allí representaba sus farsas: no es estraño, pues, repito, que

este género se hiciese el mas popular. En esta misma época se dedicaron algunos españoles á traducir comedias del teatro griego y del romano; el *Milite glorioso*, y *Los Menechmos* de Plauto fueron traducidos por un escritor cuyo nombre no conocenos, aunque sus traducciones existen. Alaba mucho su estilo el señor Moratin, y con razon, como se verá por los siguientes pasages. El primero es un trozo del Milite glorioso de Plauto. Obsérvese antes de pasar mas adelante, que *milite* no es palabra que haya quedado en nuestro idioma, y que *glorioso* traduce muy mal el *gloriosus* de los latinos. *Miles gloriosus* no significa el *soldado glorioso*, significa el *soldada fanfarron*, el soldado jactancioso, el soldado que blasona del valor que no tiene. *Glorioso* en castellano significa lo que está lleno de la verdadera gloria, no de la falsa: nosotros diriamos: el *soldado vanaglorioso*, en lugar del *milite glorioso*.

«No está bien en los negocios, porque en la mala muger y en el enemigo todo cuanto se gasta es perdido; pero con el huésped y con el amigo ganancia es lo que se gasta, y tengo por buena dicha topar con huéspedes de mi condicion á quien reciba en mi casa: come y huelga y bebe conmigo, y alégrate de mi compañía: libre te es mi casa, y yo tambien soy libre; quiero gozar de mí con libertad, porque por la misericordia de los dioses y por las riquezas que me concedieron, pude muchas veces casarme con alguna de muchas mugeres que se me ofrecieran de muy buena casta y con mucho dote; pero no quise meter en mi casa una gruñidora con quien perdiese mi libertad."

El otro trozo es el siguiente:

"Como tengo muchos parientes, no me hacen falta los hijos: agora vivo á mi voluntad y dichosamente siguiendo lo que se me antoja: cuando me muriere, dejaré mis bienes á mis deudos que los partan entre sí: ellos comen conmigo, curan de mi salud, vienen á ver que hago, si mando alguna cosa: antes que amanezca ya estan en mi cámara: preguntan si he dormido bien aquella noche: téngolos en lugar de hijos: envíanme presentes y regalos: si hacen sacrificios, dan de ellos mayor parte á mí que á sí: sácanme de mi casa, llévanme á las suyas á comer y cenar: aquel se tiene por mas desdichado que me envió menos: ellos debaten entre sí con sus presentes: yo callo y recíbolos: desean mis bienes, pero entretanto consérvanlos y acreciéntanlos con los suyos"

En estos dos trozos de prosa no se halla absolutamente una sola palabra que reprender, este es el tono de la verdadera habla castellana en el género á que pertenece.

El señor Moratin dice que examinando estas dos traducciones, encuentra en ella algunos defectos, algunas faltas de inteligencia,

con respecto al testo; pero lo atribuye justamente á las malas ediciones que se hicieron en el siglo XVI de los autores latinos. El renacimiento de las letras no empezó hasta despues bien mediado el siglo XV, posteriormente á la pérdida de Constantinopla. La imprenta fue inventada á la mitad del mismo siglo, y empezaron á reproducirse por medio de ella los autores de la antigüedad, griegos y romanos. Las primeras ediciones en un tiempo en que la ciencia crítica y las humanidades no habian hecho grandes progresos, habian necesariamente de ser muy incorrectas, y de abundar en los errores de los copistas, que antes eran los que propagaban los ejemplares de los libros. En el siglo XVI y al principio del XVII, fue cuando se trató de restituir á los autores clásicos su pureza; entonces se buscaron los mejores manuscritos, se compararon unos con otros y se establecieron las lecciones genuinas en cuanto fue posible, porque todavia hay pasages en los autores sobre cuya leccion se disputa. Esta consideracion me parece muy justa, y disculpa cualquier yerro que nuestros escritores del siglo XVI hubiesen cometido traduciendo á los antiguos. Se ve, pues, que ya en esta época estaban en lucha los dos géneros, el clásico, es decir, el género que imitaba las formas dramáticas de los griegos y romanos, y el novelesco, que libre de las leyes estrechas y severas de la antigüedad, no tenia mas regla que la imaginacion. Esta lucha continuó despues, porque en el periodo que hay desde que acabó Lope de Rueda hasta que empezó Lope de Vega, se ven composiciones de los dos géneros. En una y otra línea hubo escritores notables y célebres; Cristobal de Virués, Castillejo, Rey de Artieda y Cervantes, escribieron en el género novelesco; el P. Gerónimo Bermudez y Lupercio de Argensola, en el clásico Simon Abril tradujo á Terencio y algunas comedias de Aristófanes. Debo advertir aquí que yo no creo que ninguno de los que tradujeron dramas del teatro de los antiguos tuvo el objeto de representarlos en el teatro moderno. Habia grandes dificultades para esto. Lo primero, el público no los entenderia: las composiciones dramáticas griegas y romanas eran conformes á las costumbres, usos, preocupaciones, religion y creencia de la nacion y de la época; la nacion española en aquel siglo se hallaba en circunstancias muy diferentes, y por lo mismo mal podia gustar de la representacion de un drama estraño para ella: ahora mismo que hay mas ilustracion y mas noticia de la antigüedad, si se representase una comedia griega ó latina, no produciria ningun efecto porque el pueblo no podia comprenderla. Las composiciones del género clásico, que ciertamente se compusieron para ser representadas, fueron: La *Nise lastimosa* y la *Nise*

laureada, del padre Gerónimo Bermudez, la *Isabela*, la *Alejandra* y la *Filis* de Lupercio de Argensola. Si estas composiciones no se representaron, á lo menos se escribieron con el objeto de que se representasen.

Esta lucha empezó, pues, en el periodo de Lope de Rueda y duró hasta Lope de Vega, cuyo inmenso talento hizo que dominase en nuestro teatro el género novelesco creado por Torres Naharro y perfeccionado por él. El conocimiento de estas diferentes composiciones, la lectura de los pasages que merezcan atencion, y la descripcion de los medios por donde llegó la comedia española al grado á qne la elevó Lope de Vega, serán objeto de la leccion siguiente: en esta nos basta haber dejado el teatro español en aquella situacion en que lo dejó el mismo Lope de Rueda; el género es el mismo con que habia empezado, pues ya hemos dicho que el tipo de la comedia española del siglo XVII, es la comedia de Bartolomé de Torres Naharro, pero hecha ya popular por Lope de Rueda, que con la sencillez de sus diálogos, y un lenguage siempre correcto, siempre puro, siempre hermoso, debia producir grandes emociones, y dar al drama un mérito que antes no habia tenido. Lope de Vega, favorecido por la naturaleza y las circunstancias, avasalló, como dice Cervantes, el teatro, y dió á la comedia española un carácter estable; si bien no fue tanto el talento propio suyo como la necesidad misma de las cosas la que le obligó á adoptar el género novelesco y la que hizo que este género prevaleciese sobre el clásico en el teatro español.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

7.ª LECCION.

COMEDIAS DE JUAN DE TIMONEDA.

Entre los poetas cómicos del siglo XVI que continuaron la escuela de Lope de Rueda, debe contarse en primer lugar á Juan de Timoneda: natural de Valencia, amigo del Roscio español y editor de sus obras. Nótase en sus composiciones mas regularidad, aunque no tanta fuerza cómica como en las de su modelo. Su lenguage es puro y agradable en las composiciones en prosa; pero sus versos son duros y desaliñados. Compuso varios pasos y comedias en el gusto de su amigo que segun todas las probabilidades fueron compuestas y representadas desde el año 1550 hasta el de 1570.

Para muestra de sus pasos basta el de *los Ciegos*, que el señor Moratin inserta en el segundo tomo de los Orígenes, escrito en coplas de pie quebrado bastante malas. Uno de los ciegos ha sido robado por Palillos su mozo. Quejándose al otro de su desgracia, este le responde que si tragera el dinero consigo como hace él, no pudieran quitárselo. Para probarlo, le dice que tiene sus ducados cosidos al bonete. Palillos, que está presente á la conversacion, le quita el bonete y se lo lleva. El nuevo robado cree que su compañero es quien le ha quitado el bonete, riñe con él y se dan de palos. Sobre el mismo cuento se compuso otro entremes intitulado *el Gato y la Montera*, escrito con mucha mas gracia y mejor versificacion.

De las comedias de Timoneda, nada tenemos que decir, habiendo ya examinado ampliamente el género de Lope de Rueda, sino de la de los Menecmos que tradujo libremente de Plauto, refundiéndola con inteligencia y mejorándola. Estendió algunas escenas, suprimió muchos soliloquios inútiles; pero conservó siempre la ligereza del autor latino.

Precede á esta comedia un *Introito*: llamábase entonces así lo que los latinos llamaron *Prólogo*, en el que se esponia el argumento del drama, y que despues se llamó *Loa*, por la costumbre de introducir en un pequeño diálogo el elogio del auditorio ó de la pieza ó de su autor ó de la ciudad en que se representaba.

La fábula de los Menecmos, inventada par Plauto, imitada por Lope de Rueda en su comedia de los *Engaños* mejorada por

Timoneda, puesta en escena bajo otras combinaciones dramáticas por el autor de la *Española de Florencia*, y por Moreto en el *Parecido en la corte*, se funda en la perfecta semejanza de dos personas. Claro es que si estas concurren en un mismo pueblo han de resultar incidentes muy cómicos. Siendo pues, este argumento clásico, por decirlo asi en nuestro teatro, no estará de mas leer el Introito de los Menecmos de Juan de Timoneda, á quienes él llama *Menemnos*, en que espone el argumento; mucho más cuando esta lectura nos dará á conocer el estilo de este autor en prosa y en verso.

INTROITO.

Cupido. Ginebro, pastor.
Climaco, pastor. Claudino, pastor.

Coro.

Oye, Cupido, señor
No te quejes de pastores.
Que el remedio de amador
Es decir mal del amor.
Y á la fin morir de amores.

Cup Atrevidos y enamorados pastores, ¿de dónde os vino tanta osadia, que recostados en vuestras cabañas y con gran descuido osáredes ultrajar mi divinidad? Y pues con mi potencia os he traido á este lugar, cada uno dé razon de sus quejas para que se haga justicia.

Gin. Dios y señor Cupido, á mí ningun perjuicio me tienes hecho, antes vivo con contentamiento.

Claud. Yo con gran descontentamiento.

Clim. Yo con mucho mas

Cup. Sepamos la causa.

Claud. Yo te la contaré, muy alto Cupido. Ha de saber tu magestad que viéndonos heridos de tu mano Ginebro, Climaco y yo de amores de la muy hermosa zagala Temisa, acordamos por quitarnos de rencillas y cordojos, (1) de presentarnos delante su agraciado conspecto para que digese ella misma á cual de nosotros escojia por su requebrado.

Clim. Y porque, encumbrado Cupido, mejor lo comprendas, has de saber que primero cada cual de nos, contó en su presencia las gracias de que era dotado.

Cup. Sepa yo que gracias le propusistes.

Claud. Yo le dije: amantísima zagala, sábete que soy tan esforzado, que por mis fuerzas soy temido en toda Estremadura de los mas valientes zagales, por lo cual pretiendo que me has de escojer por tu servidor.

Clim. Yo le dije: oye, zagala de bel parescer: tú sabrás que en toda la Mesta no se hallará zagal tan franco y liberal como yo, y porque nasce esta virtud de ánimo generoso y grande creo me recibirás por tu

(1) *Cordojos*: esta palabra está tomada de la italiana *Cordoglio* y significa penas, pesares, disgustos.

zagal dejando á cualquier desotros.

Gin. Yo le dije: requebrada pastora, sabrá tu hermosura que la cosa de que yo mas me precio es de ser prudente y sábio en tanta manera que primero que hable ni ponga por obra ninguna cosa, tengo gran cuenta del fin de ella, y porque á quien esto tiene no le puede ser dañosa la próspera ni adversa fortuna, debes rescebirme por tu requebrado.

Cup. En fin, ¿á quién escogió?

Clim. A Ginebro, por mi mala suerte.

Gin. A mí porque asi convenia.

Claud. A tí, que nunca debiera.

Cup. Antes sábiamente escogió la zagala.

Clim. ¿Por qué?

Cup. Yo te lo diré. Para que la muger discreta quiera bien, has de saber que no son bastantes las fuerzas de Hércules, ni las liberalidades del magno Alejandro.

Claud. ¿Si nó, qué, señor Cupido?

Cup. Saber virtuoso, honesta conversacion, contínua crianza, (1) amor luengo, zelar la honra; todas estas cosas bien alcanzadas, solo el verdadero saber las alcanza.

Clim. Ahí te aguardaba, Cupido. Si los amores son luengos, pasa peligro que se descubran; y si son descubiertos síguense grandes peligros.

Claud. Dice la verdad.

Clim. Dí, para ello ¿qué remedio dará el sábio?

Claud. Por cierto ninguno, antes el esforzado y liberal terná ganados amigos que le favorezcan en semejantes peligros.

Cup. Bien paresce que sois pastores. Habeis de saber que al verdaderamente sabio ninguna cosa de esas le falta: él es esforzado en refrenar sus ojos, mandándoles que no miren á quien bien aman, si por mirar se ha de seguir escándalo: es mas que liberal en no dar parte de sus secretos, cuando vé que no conviene; y habeis de saber que los amigos adquiridos por esfuerzo y liberalidad suelen faltar muchas veces á sus amigos en las necesidades, porque faltando el interese y esfuerzo con que fueron ganados faltan ellos tambien.

Clim. Tienes razon: vencido nos has, ¡Oh alto Cupido! y damos por buena la eleccion que hizo la sabia pastora Temisa.

Claud. Lo que te suplicamos agora es que nos vuelvas á nuestras acostumbradas cabañas y placenteros sombrios.

Cup. Soy contento, mas primero quiero que narreis lo que os encomendó el autor al entrar de la puerta.

Gin. Que somos contentos.

Clim. Sapientísimos auditores, nuestro autor os desea paz y salud tan larga como la vida de Matusalen, y os hace saber como quiere, por daros placer y regocijo, representar una comedia, de Plauto, llamada de los Menemnos: pideos por merced que esteis atentos que en breves palabras se os dirá el argumento.

Claud. Quítate allá: déjamelo comenzar á mi.

Clim. Comienza ya.

---

(1) *Crianza* está aquí por urbanidad, buena educacion.

Claud. Sabran vuestras reverencias que en la ciudad de Sevilla hubo un rico mercader llamado Menemno, el cual tenia dos hijos nascidos de un parto: eran tan semejantes en la forma y gesto que muchas veces la misma madre que los habia parido tomaba el uno por el otro.

Gin. Vino acaso que siendo estos dos hermanos de edad de quince años, cargó el padre una nave de muchas mercaderías para levante y llevando consigo uno de sus hijos llamado Menemno, se partió dejando al otro con su madre Claudia.

Clim. Siendo embarcado, fuele la fortuna tan contraria que tres dias y tres noches corrió por la tempestuosa mar sin saber adonde iban, y á la fin vino á dar en una peña de la isla Conejera adonde todos perecieron, escepto el hijo Menemno el cual abrazado con una tabla vino á tomar tierra en el cabo de Cullera.

Claud. El desdichado mancebo vínose á Valencia adonde asentó por criado de Casandro, mercader de mucho trato y viudo, el cual teniendo no mas de una hija á cabo de tiempo la casó con él en pago de sus buenos servicios.

Gin. La desventurada madre sabiendo en Sevilla las tristes nuevas y creyendo ser todo perescido, puso nombre Menemno al hijo que le quedaba, por el amor que tenia al hijo y marido ya difuntos.

Clim. De manera, señores, que ambos á dos hermanos (porque mejor lo entendais) se llamaban Menemnos.

Gin. Muerta la madre, el Menemno sevillano certificado por un adivino que su hermano era vivo y que estaba en España, determinó ir á buscallo con un esclavo suyo, y acabo de tiempo aportó en Valencia, adonde por sus medios se vernán á conoscer, como aqui claramente verán los que atender quisieren.

Claud. Nosotros no podemos atender.

Cup. Ni quiero que atendais, sino que nos vamos cantando.

Clim. Vamos.

CANCION.

Quien falsario y ciego me llama
Bien es el pecho que yo le abra
Quien ama sin ser amado
Meresce ser desamado,
Y ese tal enamorado
Con este que descalabra
Bien es el pecho que yo le abra.

Los primeros versos son de los menos malos de Timoneda. Encierran un pensamiento bastante feliz y original.

Que el remedio de amador
Es decir mal del amor,
Y á la fin morir de amores.

Pero los últimos son perversos: *con este que descalabra* quiere decir con este dardo ó pasador, cuyo oficio no es *descalabrar* sino atravesar como el mismo poeta dice despues. El escritor que co-

mete semejantes contradicciones de elocucion, renuncie á hacer versos. Los presentes son notables, porque son los primeros que yo sepa, que se han hecho en nuestra lengua de nueve sílabas mezclados con otros de ocho. El verso de nueve sílabas, tan bello y enérgico en la poesía francesa, parece que no puede introducirse en la nuestra, sino como una disonancia del de ocho, que á semejanza de las de la música, suele tal vez producir un efecto agradable, pero aun no hemos visto composiciones enteras en ese metro que sean tolerables.

Nótese tambien el poco arte con que el autor, concluida la contienda amorosa de los tres pastores, pasa al principal asunto del Introito que es dar cuenta del argumento del drama. Es menester que Cupido les recuerde lo que el autor les habia dicho á *la puerta*.

La accion de los *Menemnos*, distribuida en escenas sin distincion de actos, es la siguiente. Menemno, el casado en Valencia, roba á su muger una saya muy rica para regalarla á su dama, en cuya casa debia comer en compañia de Talega, su mayordomo y confidente. Mientras se preparaba la comida, fue á ver á un comerciante con quien tenia negocios, envió á Talega á un recado, y se presenta en la escena Menemno el mancebo, que viajando por diversas partes en busca de su hermano, acababa de desembarcar en el Grao. Dorotea, (este era el nombre de la ramera), lo equivoca con su amante, le da muy bien de comer, y le entrega la saya y un diamante que el *casado* le habia regalado para que las lleve á un sastre conocido que la disponga la saya para su cuerpo, y á un platero que engaste el diamante.

El mancebo sale muy contento de haber robado á una ramera y comido á su costa. Talega y el Menemno casado vuelven á comer, y el primero se desespera cuando le dicen que ya su amo ha comido, y por vengarse, va á contar á Audacia (asi se llama la muger del *casado*) el robo de la saya. Audacia y su padre Casandro se encuentran con Menemno el mancebo, le llenan de improperios, creyendole su marido la una y el otro su yerno, y él para ahuyentarlos y buscar á su criado, se finge loco, los acomete y amenaza y le dejan libre. Pero Cansandro busca un médico para que cure á su yerno de la locura; y cuando Menemno el casado volvia á su casa, dán con él y le atan para llevarle en casa del físico. Sobreviene Tronchon esclavo de Menemno el mancebo, y salva al casado teniendole por su amo, le pide la libertad y la obtiene en premio del servicio que le acababa de hacer, y le dice que le aguarde que vá al meson por el dinero y la ropa.

Menemno el casado queda solo. Presentase en la escena su hermano, y le pregunta por Tronchon á quien buscaba. Este llega y se halla con dos amos que ambos le responden cuando pregunta

por Menemno. Sabiendo ambos que tenian un mismo nombre, vienen á reconocerse de una pregunta en otra.

La accion de Timoneda es la misma que la de Plauto: pero el cómico español acomodó á nuestras costumbres con maestría y felicidad las sales del diálogo, sin omitir ninguno de los incidentes graciosos, á que dá lugar la semejanza de los hermanos.

El señor Moratin dice que Timoneda *mejoró el desenlace.* Es necesario confesar que el de Plauto es algo pesado, y el de la comedia española mas vivo y descargado: pero tambien debe decirse que Timoneda no hizo bien en omitir la admiracion que en el poeta latino muestra el esclavo al ver la perfecta semejanza de los dos Menemnos. Esta admiracion, por otra parte muy natural, debió ser el principio que preparase el desenlace. Asi lo hizo el poeta latino, que siguió mejor la naturaleza que el nuestro.

No hay que decir que esta comedia pertenece al género clásico. Tiene toda la regularidad propia de él, y el argumento es tomado, como hemos visto, de la antigüedad. Creemos que corrigiendo algunas espresiones libres, podria acomodarse á nuestro teatro, y que produciria buen efecto en la representacion.

Timoneda omitió dos personages: el de Cilindro, cocinero de la dama, y el de una esclavilla suya: pero añadió el de Lazarillo, criado y discípulo del médico Averrois; cuya escena y papel estendió mas que Plauto, sin duda para burlarse de las pedanterías de los médicos de su tiempo. Lazarillo es ademas, discípulo de su amo, é imita su petulancia en la parte que su pequeño ingenio le permite. El médico de Plauto es un personage insignificante. El de Timoneda una de las mejores escenas de la comedia.

Los *Menemnos* de Timoneda estan escritos en escelente prosa: el diálogo es siempre animado y lleno de sales: la frase pura, correcta, sostenida y muy semejante á la de Lope de Rueda. Véase en prueba de ello la primera escena.

ESCENA 1.ª

MENEMNO EL CASADO=TALEGA.

Men. ¡Ah que simple cosa es este diablo de Talega! que le di del ojo para que me siguiese, y no se si me habrá entendido: mas simple soy yo que no él en darle parte de mis negocios; mas helo aqui donde sale.

Tal. ¡Pecador de mi, señor Menemno; ¿y piensas que no te habia entrujado? muy bien te entrujé (1) qu' esas son mis mieses y comer y tomar solaz á costa agena.

Men. ¿En que te detuviste?

Tal. ¡Ojo en que me detube! En esperar que el viejo de tu suegro se hiciese invisible, qu' estaba rezando en el patio y quiso Dios que s' encambró.

(1) *E[illegible]ar* significa entender, comprender lo que se le confia.

Men. ?Que algarabía es esa?

Tal. ?No lo entiendes¿ Digo que se entró en la cámara y asi no me vido.

Men. Y á mi si me ha visto.

Tal. Qué no te vió· Pues díme, Señor Menemno, ¿en que estamos? ¿Llevas hecha presa para dar á tu preñada ó enferma?

Men. ¿Que enferma ó que preñada dices?

Tal. Enferma llamo yo á tu amiga Dorotea, pues contino dice que pena por tus amores, y preñada de deseos, pues nunca hace sino pedir. Mira, Menemno, que esas presas se han de dar á semejantes mujeres *cum modis et formis*, y á ten con ten.

Men. Mas sabiamente has hablado de lo que te piensas; ¿pero qué haré, pecador de mi, si sus deseos y mi aficion viven conformes?

Tal. Señor, aficion ciega razon; plegue á Dios que á bien te salgan esos arremangos, á feria vayas que masganes.

Men. Si no quisieres venir, quédate.

Tal. No hare yo tal poquedad: vaya perro tras su dueño. Abreviemos, señor; la presa que llevas es sustanciosa.

Men. ¿Pues no? una rica saya es de mi muger la cual prometí dar á mi Dorotea.

Tal. ¿Y ella á tí qué te dará?

Men. Harto me da en querer rescebir lo que yo le doy, cuanto mas que ha prometido de aparejar una espléndida comida para mi y otros amigos, enviándole yo lo necesario.

Tal. Pues que en casa de Dorotea ha de ser el *tu autem* y tragazon, no faltaré allí por la vida, que tambien soy tu amigo.

Men. ¿Por dó iremos mas encubierto?

Tal. ¿Guarte, que las paredes han oidos, y no dé sobre mi tu relampago?

Men. ¿De qué temes, cobardazo?

Tal. ¿De qué? ¿No sabes tú que dicen *facientes et consentientes*, y no sé como mas? Lo que yo te aconsejo es que por no ser descubiertos no te cures de convidados, porque ya sabes que en los convites reina el vino, y á do el vino reina el secreto es descubierto: sino que pues gracias á Dios yo como por cuatro y á necesidad por cinco, que nosotros á solas con Dorotea la peguemos; porque en fin es gran dolor muchas manos en un tajador.

Men. Bien dices, no iremos sino los dos.

Tal. Si asi lo haces, Dorotea terná mas contento, tú menos sospecha y yo mas provechos, y la saya no será descubierte. Por tu vida que me la tornes á mostrar que tengo deseo de verla.

Men. Mirala bien.

Tal. Mírola. ¡Oh que linda color tienee!

Men. ¿Y qué olor? Si lo sintieses.

Tal. ¿Qué olor? Veamos, á tres cosas huele.

Men. ¿Cómo á tres?

Tal. Déjamela tornar á oler. Veamos.

Men. ¿A qué huele?

Tal. A hurto lo primero; pues la hurtaste á tu muger.

Men. ¿Lo segundo?

Tal. A puta, pues se la ha de vestir Dorotea.

Men. ¿Y lo tercero?

Tal. Lo tercero huele á linda comida pues por su respeto hemos de comer.

Men. Chacotero estais amigo.

Tal. No estó por cierto. ¿Pero la comida para cuando será?

Men. Para cuando yo qnisiere.

Tal. Mire, que se trabaje que sea hoy, porque quien pasa punto, pasa mucho.

Men. Anda, que hoy se hará.

Tal. Mira, señor, que te soplico que en nuestra comida no habite carne cuadrángula.

Men. ¿Qué es carne cuadrángula?

Tal. Segun el cura de mi lugar, cuadrángulo es aquello que tiene cuatro partes, cuatro esquinas, cuatro asientos, cuatro peañas y por eso llamo yo, señor, carne cuadrángula el carnero, la vaca *et totius animalibus de quatuor pedos*.

Men. Ya te entiendo, bachiller: yo te prometo que no falten pollos palominos *et-cetera*.

Tal. ¿Y *et-cetera* tambien? ¿Qué cosa es señor?

Men. Quiero decir, otras cosas muchas.

Tal. Pues mira señor, que entre esas no falte para los principios carne conforme á mi nombre.

Men. ¿De qué manera conforme á tu nombre?

Tal. ¿Cómo me llaman á mí?

Men. Talega.

Tal. Pues la carne entalegada pido, cuerpo non de Dios, si me he de entender

Men. ¿Qué es carne entalegda?

Tal. Longanizas, morcillas, sobre asadas.

Men. Pues eso no faltará.

Tal. Asi, asi hablame de esa manera, que pues yo encubro tus maldades, encúbreme el estómago de buenas viandas,

Véase en un género menos festivo la 3.ª en que el viejo Casandro trata de reconciliar á los dos consortes que riñen.

ESCEEA III.

CASANDRO = AUDACIA = MENEMNO CASADO = TALEGA.

Cas. ¡Ah vergüenza! ¡Enhoramala, vergüenza! y no deis tan desmesuradas voces, ni hagais testigos de vuestras poquedades á los vecinos. ¿Qué es esto que de contino yo he de ser tercero de vuestros enojos?

Aud. ¡Ay padre! á esta vida dígole muerte.

Cas. ¿Cómo? ¿Sobre qué ha sido?

Men. Déjala mientra llora sin razon, y está con aquel corage, que yo te lo contaré brevemente. Has de saber, señor, que á su soberbia y menosprecio han sobrevenido celos.

Cas. ¿Celos! ¿Y de qué?

Men. Dice que tengo manceba y que robo la casa.

Tal. *Verum est.*

Aud. Mas cómo si asi no fuese.......

Cas. Óyete, serpentina, déjanos hablar.

Men. Con los cuales zelos y sin razon me mata cada dia, y porque le oso responder me trata peor que si fuese Talega.

Tal. ¡Y mala talegada te dé Dios! ¿Y quién te manda nombrarme?

Aud. ¿Pues qué, no robas la casa? ¿Y el diamante quebrado que te dí, qué es de él?

Tal. ¿Pues que si supieses de la saya?

Men. En casa del platero está para soldalle.

Tal. Mas en casa de la puta para aniquilalle.

Aud. Plegue á Dios que sea verdad lo que dices.

Men. Yo digo verdad mejor que tú meresces.

Cas. ¿No has de callar, loca?

Aud. Callaré, pues son dos contra mí.

Tal. Y tres, aunque os pese.

Aud. Platicad á vuestro placer, que yo entrarme quiero por no oir palabras locas.

Y ya que hemos empezado á leer algo de este pieza, no nos privemos del placer de ver la del médico, pues en ella poco ó nada hay de Plauto, y casi todo es de invencion de Timoneda.

ESCENA XI.

Menemno casado=Casandro=Averrois=Lazarillo.

Men. Dia triste y de aciago ha sido este para mí, pues todo lo que pensaba hacer muy secreto, me ha echado en público aquel belllaco de Talega; pero á fé que no se reirá de ello. Tambien esotra bellaca al fin hízolo como ramera, que por mas que le rogué que me diese la saya con propósito de darle otra mejor, está en sus trece que ya me la dió. ¡Desdichado de mí! No sé que me haga. ¿Qué es aquello?

Av. Camina Lazarillo.

Laz. Ya camino, *Domine.*

Av. Eso si, siempre que podrás hablar algun latin congrio ó no congrio, no lo dejes de hablar, que yo te haré gran persona. Dí ¿*quid est necessitas*?

Laz. La necesaria, señor.

Av. No salamente respondiste como gramático, mas como escelente filósofo, porque aquella cosa es puramente necesaria adonde echamos aquello que sino lo echásemos moriríamos.

Laz. *Verum est.*

Av. *Bona salus*, señor Casandro.

Cas. Sea bien venido, señor doctor. Escuchado hé la plática que has pasado con tu criado y hé holgado de oir sus agudezas.

Av. Es el mas agudo rapaz del mundo, y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo trescientos y cincuenta a...

Cas. ¿Cuánto ha que está contigo?

Av. No ha mas de medio año y sabe ya todos los nominativos, con-

jugaciones y cuarto libro, de coro: y hablará todo un dia latin tan bien como yo, sin que le entiendan palabra.

Cas. Bien lo creo, ¿mas cómo te has detenido tanto?

Av. He curado una pierna al Dios Esculapio y he concertado un brazo á Baco, que los dos habiendo tastado ciertos vinos en la isla de Candía, dieron consigo de una escalera abajo.

Cas. De manera que tambien eres médico de los dioses como de los hombres.

Laz. *Ita domine.*

Av. ¡Oh que *ita domine* tan regalado! ¿Qué te parece Casandro?

Cas. Muy bien, pero vengamos ál caso. Has de saber que Menemno mi yerno está doliente y pienso que es de alguna imaginacion diabólica que habrá entrado en su entendimiento.

Av. Eso verná de algunos enojos rescebidos con mugeres.

Cas. A la letra ese es su mal, señor doctor.

Av. Has de saber, señor, que Hipócrates, Galeno y Avicena *et omna schola medicorum* ponen ciento y cincuenta remedios para ese mal. El primero es::::::

Cas. Ce, silencio: he allí á Menemno.

Av. Juntémonos los dos.

Cas. Sea ansi. Menemno, hijo, ¿qué es de la saya?

Men. ¿Qué saya, señor?

Cas. La que tenias agora.

Men. ¡Oh dioses inmortales! ¿Y qué será esto?

Cas. ¿No oyes lo que dice?

Av. Ya veo que invoca á los Dioses.

Cas. ¿Qué esperas? Haz tu oficio, maestro.

Laz. ¿Qué quiere decir maestro? *Domine Doctor*, *Domine Doctor* acostumbran de llamarle.

Cas. Calla rapaz, no seas tan reagudo.

Av. Menemno, dame esa mano. No pasees tanto, no pasees tanto, pecador de mí, que es malo eso para tu enfermedad.

Men. ¿Qué enfermedad? Vete enhoramala.

Av. ¿Veis cómo desvaría? Escucha y verás que le hago unas preguntas tan profundísimas que bastan á tornar un hombre de cuerdo loco, y otras para tornarle de loco cuerdo: *et operibus credite.*

Cas. Pues acabemos ya.

Av. Hijo Menemno, sosiegate. Dime, ¿sientes alguna cosa?

Men. ¿Soy por ventura insensible, que no tengo de sentir?

Av. Ya lo decia yo, que no podias estar sin sentir. Dime ¿qué vino bebes blanco ó tinto?

Men. Vete á la horca tú y tus preguntas.

Cas. Ya comienza á enloquecer.

Av. ¿Qué te tengo dicho, señor?

Men. Mas preguntarme si como el pan colorado ó verde ó aves con escama y peces con pluma.

Cas. Maestro, ¿no ves que locuras se le sueltan? ¿Por qué no le das remedio?

Av. Espera; preguntalle he otras cosas.

Cas. Pregunta cuantas quisieres.

Av. Menemno, dime, ¿suélense algunas veces endurecer los ojos?

Men. ¡Qué diablos! ¿Soy de género de langosta?

Av. Ya sé que blandos los has de tener. Burlábame contigo. Esté atento, señor, que agora vienen las preguntas para volverle en todo su seso. Dime Menemno; ¿sientes algunas veces que te rugen las tripas?

Men. Cuando estoy harto no; mas agora si, que estoy hambriento, y con gana de comer.

Av. Dí, ¿duermes los ojos cerrados?

Men. Como tú, velando, abiertos.

Cas. Agora cuerdamente respondió.

Av. Pues cátatelo ahi sano, señor.

Cas. No está agora tan loco como cuando amenazaba á su muger con fuego.

Av. ¿Habíalo de estar? Duelos me dé Dios.

Men. ¿A quién dices que amenazaba yo?

Cas. ¿No te acuerdas cuando á mí y á tu muger nos querias matar?

Men. ¿Yo matar á quien tanto deseo la vida?

Av. Pecador de mí, señor. ¿Quieres echarme á perder? ¿Téngole medio curado y estas contendiendo con él? Ven acá Menemno, hablemos aparte tú y yo. Has de saber que nosotros somos los locos, que tú demasiado seso tienes. Tú, rapaz, no es aun tiempo que sepas estos secretos de medicina. Apartate allá.

Laz. Recuérdate digo yo de los *quincuaginta cruciatos auri.*

Av. ¡Oh! si señor. Téngalos á punto que son mucho menester, porque tengo de hacer con ellos en mi casa un cierto cocimiento con cincuenta maneras de yerbas, para cada cruzado una, traidas de la ínsula fortunada, y despues de todas hacer un emplasto por ciertos puntos de astrología, y despues ponérselo en los pies para fortificar la cabeza. (1)

Cas. Abreviemos, que ya está á punto todo.

Av. *Bene dixisti.* Oye Menemno. Tú has de saber que conozco muy bien que si tu entendimiento esta algo alterado, es por algun enojo que has habido.

Men Dices la verdad.

Av. Hora pues por hacer placer á mí, y acreditar mi medicina y no enojar á tu suegro, haz todo lo que yo te dijere.

Men. Soy contentísimo.

Av. Si lo haces, yo te prometo de partir contigo los cincuenta cruzados porque ni tú has menester medicina, ni yo la entiendo mas que esa pared.

Men. Pero haz de manera, maestro, que me lleven en todo caso á tu casa.

Laz. Bien dices, porque allí haremos buena gira y beberemos *autant.* (2)

(1) Esto de poner el emplasto en los pies para fortificar la cabeza es digno de Molière, de quien todos saben cuanto se burló en sus comedias de los médicos.

(2) Cosa es muy rara encontrar aqui esta palabra que es enteramente francesa.

Av. Decir yo, señor Casandro, que está Menemno del todo sano, no diria verdad; pero helo traido á punto de hacer que me sea en todo obedientísimo.

Cas. Veamos.

Av. Menemno.

Men. ¿Qué mandas, señor doctor?

Av. Alza el brazo derecho ¿no puedes mas?

Men. No señor.

Av. Agora da una vuelta en derredor. ¿No ves señor? Por la doctrina del grande Hipócrates te juro que si quiero, te lo convertiré en nabo. Echate de esa ventana abajo.

Men. ¿Qué es de la ventana?

Av. Está quedo, loco, no te muevas. Aprende, rapaz, estos medicinales puntos. Agora, Menemno, dame esa espada.

Cas. Agora vas bien: eso me contenta.

Av. Coje asi los brazos.

Men. Ya estan cojidos. ¿Qué es lo que haces?

Av. Súfrete, que por tu bien se hace que estes atado un poco con este cordel, porque asi dice Avicena que se debe hacer.

Laz. *In quarta et sexta ad finem.*

Av. ¡Oh como acotaste bien, rapaz! Es menester, señor Casandro, que de esta manera atado lo lleven á mi casa, porque alli con aquel emplasto aureo te lo daré sano en tres dias.

Cas. Antes ha de ir asi como está á la casa de los locos, porque aquella es su propia morada. Vaya, vaya presto.

Men. ¡Oh ciudadanos! ¡Oh amigos mios! Socorredme que me llevan contra mi voluntad acusado falsamente.

Alonso de la Vega, autor de tres dramas novelescos y desatinados, uno de ellos intitulado *Tragedia de Serafina*, fué contemporáneo de Timoneda. Escribió tambien algunos coloquios en el género de Juan de la Encina, y solo es apreciable por su buen lenguage. Gaspar Sanchez y Alonso Cisneros, poetas y actores escribieron comedias y las represeutaron con aplauso en la decena de 1570. Una de Cisneros tiene por titulo *Callar hasta la ocasion.* Este es el primer título en verso que se dió á un drama español: costumbre tan introducida despues.

En la misma decena y en la siguiente florecieron como poetas cómicos cuatro hombres célebres, pero que ninguno debió su celebridad á sus composiciones dramáticas: á lo menos ninguno la mereció por ellas. Estos fueron Juan de la Cueva: Cristoval de Virucs, Andres Rey de Artieda y Miguel Cervantes de Saavedra. Estos cuatro son los que en el periodo que medió entre Lope de Rueda y Lope de Vega cultivaron el género novelesco. Como de cada uno de ellos es menester hablar algo y leer trozos de sus obras y por otra parte la lectura de las escenas de los Menemnos de Timoneda nos ha detenido demasiado, se hace preciso dividir aqui la leccion, y dejar el resto para la siguiente, en la cual hablaremos de estos cuatro poetas.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

8ª LECCION.

COMEDIAS DE JUAN DE LA CUEVA

CRISTOVAL DE VIRUES, ANDRES REY DE ARTIEDA Y MIGUEL CERVANTES DE SAAVEDRA.

Juan de la Cueva, natural de Sevilla, fué, aunque en una escala muy inferior, semejante á Lope de Vega, en la afluencia de su vena poética, en la variedad de los géneros que cultivó y en la correcion de sus versos; siempre fluidos, pero que pocas veces dejan de ser preciosos. Limitándonos al género dramático, fué inventor de la comedia histórica, y el primero que introdujo en el teatro reyes y grandes personages, y sitios y asaltos de ciudades: pero conservó en sus composiciones las mismas formas novelescas del drama de Naharro.

Su imaginacion mas desarreglada que rica, no le permitió inventar nada; sino echar á perder todos los argumentos que tocó. Casi nada interesante se encuentra en sus dramas: porque en todos ellos falta á la verosimilitud moral. Si pinta á Bernardo del Carpio, queriendo hacer de él un héroe, solo saca un insufrible baladron. Si quiere describir un *príncipe tirano*, como en dos comedias que llevan este título, le hace cometer atrocidades inauditas, que horrorizan y que estan fuera de la naturaleza humana. Estos dos dramas son los primeros de nuestro teatro, que forman una misma historia. Esta costumbre se adoptó despues, y muchas comedias tuvieron 2.ª, 3.ª y hasta 5.ª parte.

Los recursos de Juan de la Cueva en las piezas novelescas de su invencion, se reducen á encantamientos, hechicerías, furias, deidades mitológicas y tramoyas teatrales. Introdujo en los dramas todo género de metros, octavas, quintillas, estanzas líricas: costumbre que se arraigó en nuestro teatro.

Enmedio de tantos defectos que hacen intolerables sus composiciones, y de la desigualdad contante de su estilo, hay algunos trozos bien escritos, de cuya noticia ni queremos ni debemos defraudar á nuestros oyentes.

En la comedia del *Cerco de Zamora*, distribuida en cuatro jornadas, como todas las de Juan de la Cueva, un soldado desde

la muralla de la plaza, avisa al rey don Sancho de la traicion de Bellido Dolfos; é intercala en su razonamiento algunos versos de un romance antiguo: "artificio ingenioso, dice el señor Moratin, que siempre produce muy buen efecto en la escena, si se aplica con oportunidad como él lo hizo." Los versos son estos:

Rey don Sancho, Rey don Sancho,
No dirás que no te aviso;
Que del cerco de Zamora
Un traidor habia salido.
Llámase Bellido Dolfos,
Hijo de Dolfos Bellido:
Cuatro traiciones ha hecho,
Y con esta serán cinco.

En la comedia de *La Libertad de España por Bernardo del Carpio*, despues de un razonamiento furibundo é insufrible de este personage, pone en su boca la siguiente octava contra Carlo magno y los Pares de Francia:

Si en el centro del mar por mas seguro,
Cárlos, á ti y tus doce pares lleva el miedo,
O al reino horrible del Erebo oscuro
Temiendo lo que en todos hacer puedo,
En su profundidad no os aseguro,
Que allá os irá buscando mi denuedo;
Y si al cielo os subís, allá la muerte
Os iré á dar con este brazo fuerte.

Estos no son los peores versos de Juan de la Cueva, si se esceptua el 4.°, puesto solamente por la rima: pero no son á propósito en boca de un héroe.

Esta comedia acaba con el siguiente desatino, repetido muchas veces en los dramas de Juan de la Cueva. Lograda la victoria de Roncesvalles, en que Bernardo solo, dió muerte á todos los doce pares, desciende Marte del cielo, corona á Bernardo y le dice:

Yo só el Dios Marte, que tan alto hecho
Quise remunerar, tu esfuerzo y *maña*:
Y esta corona de laurel te endono
Y por segundo Marte te corono.

Maña es ridículo despues de *esfuerzo* y de un *alto hecho*. Pero los dos últimos versos son buenos: y es sensible que hayamos perdido el verbo *endonar* de buen sonido y formacion, del cual

solo se usa hoy en estilo festivo, cuando se quiere afectar un arcaismo. El verbo *dar* no tiene su fuerza, aunque le es sinónimo, ni suena tan bien para la poesia. En general deben conservarse cuantas voces anticuadas se puedan: no disminuyamos la riqueza del idioma ni los recursos de la versificacion.

En *La Constancia de Arcelina*, drama disparatado si los hay, Orbante por complacer á su amigo Fulcino evoca á Tesifona, una de las furias del Averno. Los versos de esta escena son muy buenos y correctos, generalmente hablando.

Orb. ¿Del dulce fuego del amor que aspira
Tu firme pecho eres conmovido,
Fiel Fulcino, á despreciar la ira
Del reino horrible del eterno olvido?
¿Y quieres ver (que su crueldad no admira
Tu escelso corazon de amor regido)
Los que habitan el triste rio Aqueronte
Y los del encendido Flegetonte?
¿Y quieres por mi apremio poderoso
Que parar haga de Yxion la rueda,
Que tenga Ticio de su mal reposo,
Que Sisifo en descanso verse pueda,
Que deje el Can trifauce el espantoso
Ladrido, y salir fuera les conceda
A las terribles Furias y á mi mando
Vengan, el reino de Pluton dejando?

Ful. Cuando por mi amistad, amigo Orbante
Hicieres que pervierta el movimiento
El sol, que no se mueva el cielo errante,
Que del infierno pare el cruel tormento
Entenderé de tu amistad constante
Que es poco, y esto ha dado atrevimiento
A mi necesidad pedir tu amparo
Por entender que no has de serme avaro.

Orb. Para que se confirme en esta parte
Lo que entiendes de mi, Fulcino amigo
Y cuanto gusto mio es agradarte
Y verte libre de cruel castigo
A aquella parte cumple desviarte
En tanto que con magno apremio ligo
Al rey Estigio del sulfúreo infierno
Y á los ministros del castigo eterno.........!
Agora es tiempo, ¡Oh tu Pluton potente
Que des lugar al fuerte encanto mio
Sin que impida ningun inconveniente
Lo que demando y lo que ver confio;
Y es que envies con priesa diligente
Un alma de tu estigio señorío,
A ver la luz del mundo que aborrece

Y á declarar un caso que se ofrece..........
Si asi no lo hicieres, dura guerra
A tu reino daré con nuevos males:
Con luz heriré el centro que te encierra
Mostrando tus cavernas infernales;
Tus tres jueces, que aquel que en vida yerra
Condenan á las penas eternales,
Quitaré de su asiento y duro mando
Si no me das, Pluton, lo que demando.

Tesif. Potente Orbante, cuyo fuerte encanto
Al reino de Pluton todo ha movido
De tal suerte, que puesto en grave espanto
El uso del tormento ha suspendido:
Mira que pides, no te tardes tanto
Que solo á que tu mando sea cumplido
Me envia el rey de la region oscura
A ver la luz á los dañados dura.

En el mismo drama se queja Arcelina, fugitiva y oculta en las asperezas de los montes de su triste suerte.

Arc. Injusto y severo amor
Que me traes á tal estremo
Que ausente la vida temo
Porque vivo en tal dolor
¿Qué puedo hacer ¡Ay cuitada!
Del cielo tan perseguida
Y del mundo aborrecida
Y de Menalcio apartada?
Huyendo la cruda muerte
Que á mi hermana dí ¡Ay cruel!
Ausente vivo de aquel
Que causó mi acerba suerte
En estas malezas moro,
Sola, entre animales brutos
Comiendo silvestres frutos
Bebiendo el agua que lloro.
Paso el dia suspirando
De ansias y recelos llena
Revuelta en mi culpa y pena,
La noche en vela llorando
Miro, ¡Ay sin ventura! al cielo
A quien enemiga soy,
Cuéntole el mal en que estoy,
Y no hallo en él consuelo.........
Es tal el temor que tengo
Y el amor que en mi alma está
Que acometo á ir allá
Y queriendo ir me detengo.

Con sobresaltos resuelvo
Esconderme en la espesura,
Donde nada me asegura,
Y á mi acervo llanto vuelvo.
Del silvo del ganadero
Del canto del ruiseñor
Del aire si hace rumor
Me sobresalto y altero.

En la comedia del *Infamador*, que seguramente sirvió de tipo á Tirso de Molina para la del Burlador de Sevilla, pone la siguiente descripcion en boca de una Celestina, maltratada por la dama que iba á seducir.

Teod. Pensando el caso contar
Se me renuevan mis penas
Y la sangre por las venas
Siento de temor helar.
Mas siendo de tí mandada
Aunque huye la memoria
Renovar la triste historia
De mi te será contada
Sabras, Lucino, que fue.
Voime á casa de Eliodora
Y siendo oportúna hora
A hablar con ella entré.
Hallela en un corredor
De muchas dueñas cercada
Ricamente aderezada
Revuelta con su labor.
Levantáronse en el punto
Que yo entré, y ella alargando
Su mano, y la mia tomando
Me sentó consigo junto.
Quedando solo con ella
(Que era lo que deseaba),
Queriendo hablar no osaba
Y osando paraba al vella.
Al fin sacudi el temor
Y apresté la lengua muda
Viendo que al osado ayuda
Fortuna con su favor.
Díjela: bella Eliodora
Mi bien y señora mia
Perdonalde esta osadia
A vuestra sierva Teodora.
Yo vengo solo á deciros
Que deis lugar que Lucino
(Pues cual sabeis es tan dino)

Ose ocuparse en serviros.
Notoria es su gentileza
Discrecion y cortesía.
Su donaire y bizarria
Su hacienda y su franqueza.
No teneis en que dudar
Bien podeis corresponder
Que tan ilustre muger
Tal varon debe gozar.
Ella que estaba aguardando
El fin de mi pretension
En oyendo esta razon
Dió un grito al cielo mirando.
Y dijo: dime traidora
¿Qué has visto en mi, que has oido,
O que siente ese perdido
Del nombre y ser de Eliodora?
Si las cosas que contemplo
No impidiesen mi ira fiera
A bócados te comiera
Dando de quien soy ejemplo.
En diciendo esto se fue
Y las dueñas acudieron
Y de mi todas asieron,
Que sola entre ellas quedé.
Las unas me destocaban,
Las otras me descubrian
Otras recio me herian;
Con mil golpes que me daban.
Despues de estar muy cansadas
De tratarme como digo
Dijeron: este castigo,
No nos deja bien vengadas.
Los cabellos me eortaron
Con crueza que dá espanto,
Y sin tocado ni manto
En la calle me arrojaron

Estos versos prueban que no faltaba á Juan de la Cueva talento para la comedia de costumbres: sino juicio y correccion.

La misma vieja, que tambien era hechicera, acompañada de otras dos mugercillas, hace el siguiente conjuro:

Teodora. Pon la vista al Oriente
En tanto que aderezo
Estos lizos mojados en la onda
De Flegeton ardiente
Y pongo el aderezo
Para que el triste Averno me responda.

Si de la estancia honda
Donde tiene su asiento
Del Erebo la reina poderosa,
Espíritu saliere ú otra cosa,
Ten cuenta, y mira el viento
Si cuervo ó si paloma pareciere,
O siniestra corneja se ofreciere.

Terencina. Con prósperas señales
De fatídico agüero
Se nos demuestra el cielo generoso
En ocasiones tales;
Si en esto es verdadero
El disponer del hado venturoso
Hoy será victorioso
Lucino desdeñado
Que en este punto con ligero vuelo
Dos palomas bajar vide del cielo
Que Venus ha enviado
Y sobre un verde mirto se pusieron
Y cojiendo dos ramos de él, se fueron.

Teodora. Tiende en torno esos lizos
Por donde yo derramo
Estas cenizas del Tinacrio monte
Y con fuertes hechizos
A responderme llamo
Los espíritus negros de Aqueronte.
Antes que el horizonte
Se cubra, ¡Oh triste Huerco!
A quien con ronca voz fuerzo y apremio
Dale á mis obras el debido premio.
Y ponme en este cerco
Una señal que el fin que intento aclare
Por donde yo lo que será declare.

Terencina. Por la virtud que tiene
Esta esponjosa piedra,
Desde el nevado Cáucaso traida
Que en este vaso viene,
Por esta blanda yedra
Qué en la cumbre del Hemo fue cojida
Que luego sea movida
Tu voluntad al ruego,
¡Oh Pluton! ¡Oh Proserpina hermosa!
Y sin negarnos al intento cosa
Nos deis aviso luego
Si la demanda mia y de Teodora
Moverán hoy el pecho de Eliodora.

El señor Moratin elogiando estos versos, censura que el autor los pusiese en boca de seres tan despreciables. ¿No podemos

dar nuestro asenso á una censura tan rígida, que si es justa, debe tambien recaer sobre la escena de Calisto y Melibea, en que evoca Celestina los dioses infernales. Aunque fuesen mugerzuelas de la plebe mas ínfima, en la hipótesi de que tuviesen trato con los espíritus del Averno y de que pudiesen mandarlos (hipótesi verosímil para los auditorios del siglo XVI) no debe estrañarse que el lenguage y las fórmulas de las evocaciones sean mas elevados que el estilo comun de su humilde clase, y digna de las inteligencias invisibles con quienes hablan. ¡Ojalá no tuviéramos que echar en cara á Juan de la Cueva otro defecto!

Al concluir el exámen de sus obras, no podemos dejar de observar que introdujo en el teatro español dos innovaciones importantes. La primera fué el uso de todas las riquezas de la poesía castellana, empleadas á la verdad sin discernimiento; pero que otros poetas mas juiciosos podian ya á su egemplo prodigar con oportunidad. La segunda fué haber estendido el dominio de la musa teatral á los argumentos históricos: en lo que abrió una riquísima mina á los poetas que le sucedieron.

Cristoval de Virues, valenciano y militar de profesion, siguió el mismo género de Juan de la Cueva, y exageró sus vicios, en las composiciones dramáticas que dió á luz con el título bien merecido de tragedias: pues esceptuando una de que hablaremos despues, en todas las demas perece mucha gente. En la de *Atila furioso* mueren de diferentes maneras 56 personas, y la tripulacion de una galera, que fué quemada. Los caracteres por lo general son atroces; las situaciones amatorias, indecentes: las trágicas, horribles, y hasta nauseosas; y ninguno de estos defectos está resarcido con el mérito de la versificacion que tal vez nos hace perdonar mucho en los dramas de Juan de la Cueva.

Dividió sus tragedias en tres jornadas, que él llamó partes. La de *La gran Semirámis* tiene la misma division. En la parte primera casa Semiramis con Nino, rey de Asiria. En la segunda dá muerte á su marido y usurpa el trono. En la tercera muere á manos de su hijo. De esta monstruosa composicion no hablariamos, sino hubiese tomado el asunto de ella Calderon para sus dos comedias, 1.ª y 2.ª parte de la *Hija del Aire*, que analizaremos cuando lleguemos á hablar de este poeta.

La única composicion en que Virues renunció al delirio de su fantasía, y manifestó querer someterse á las reglas clásicas de los antiguos fué la tragedia de *Elisa Dido*, dividida en cinco actos de los cuales cada uno acaba en un coro. Las unidades de lugar y de tiempo estan bien observadas: la accion sencilla. Dido resuelta á conservar la fé á las cenizas de su marido sigue, solicitada por Yarbas, rey de Numidia, que quiere casarse con ella, envia contra él un egército que es vencido. Finge entonces admitir la pretension

del numida, prepara la hoguera como para un sacrificio, y se dá la muerte en ella. Esta accion está involucrada con los amores episódicos de dos generales suyos, que la aman, aunque no son correspondidos, y con las quejas de dos damas de la reina á quienes antes habian obsequiado. Estos episodios ridículos hacen insufrible la lectura del drama, y probablemente su representacion.

Los únicos versos de Virues que el señor Moratin ha creido dignos de ser copiados en sus Orígenes, son los de un coro de la Dido en que se declama en versos bastante prosáicos contra la tiranía del amor, y los siguientes de la *Semíramis*, en que esta princesa espresa á su hijo Ninias su incestuosa pasion:

Semiramis. Mayor dolor que la muerte
Me causará el alejarte
Que mi tormento mas fuerte
Será no poder mirarte
Pues mi mayor gloria es verte.
Muera, y sea en tu prasencia
(Que muerte será gustosa)
Y no viva yo en ausencia
Que es muerte mas rigorosa
Y mas áspera sentencia.
No puedo sin ti pasar,
No puedo sin ti vivir:
Por fuerza te he de buscar,
Por fuerza te he de seguir,
Por fuerza te he de alcanzar.
No puedes huir de mí,
Que he de correr mucho yo,
Pues quiere que sea asi
El cruel que me hirió
Dejándote sano á tí.

Háme parecido suficiente esta muestra para probar el corto mérito de Virues como poeta. Estos versos, que no serian tan despreciables en tiempo de Naharro, eran ya prosa pura en la segunda mitad del siglo XVI, cuando tantos y tan escelentes poetas habian enriquecido nuestra lengua y versificacion.

Andres Rey de Artieda, caballero aragonés, fué militar de profesion. Recibió tres heridas en la batalla de Lepanto. Ya antes en la de Mulberg se habia distinguido atravesando á nado el Elba con la espada en la boca, con otros españoles, y apoderándose á vista del enemigo de unas barcas que sirvieron al egército de Cárlos V para pasar el rio. En su juventud habia enseñado astronomía en Barcelona antes de dejar la carrera de las letras por la de las armas. Compuso una tragedia y tres comedias: pero solo ha quedado de ellas la noticia de sus títulos. Si nos hemos detenido

algo en su biografía ha sido por mostrar que en aquel siglo de oro de nuestra literatura la juventud española al mismo tiempo que emprendia grandes y gloriosas hazañas cultivaba las letras y las ciencias.

Hemos llegado á Miguel Cervantes de Saavedra. Confieso que me cuesta repugnancia hablar del genio mas grande que ha existido en nuestra nacion, considerándolo solamente como versificador y como poeta cómico: y verme obligado á olvidarme del autor del *Quijote*, para entrar en el exámen de sus composiciones dramáticas. ¡Cuánto mas agradable sería para mí el analisis de esta obra inmortal, que el triste espectáculo de un Cervantes confundido entre los Cuevas, Alonsos de la Vega y Virues, y acaso inferior á ellos! Pero la misma celebridad de su nombre me impide pasar en silencio lo que fué como poeta dramatico. Cumpliré pues, mi deber, aunque con repugnancia y brevedad. Yo me vengaré algun dia, cuando al tratar de las obras en prosa, llegue la ocasion de examinar la Epopeya del héroe de la Mancha.

Cervantes conocia de sí mismo que no habia nacido poeta, entendiendo por esta palabra, no *creador* ó *inventor*, que es su sentido original, sino *versificador*. Su talento, tan grande, tan rico, tan variado en la prosa, quedaba reducido casi á nada entre las ligaduras del número y del consonante. Es tan dificil de esplicar este fenómeno ideológico, como el empeño que siempre tuvo Cervantes en versificar, á pesar del constante mal éxito de sus ensayos.

Las composiciones dramáticas, que quedan de él, estan escritas en verso, escepto algunos entremeses en prosa, en los cuales vuelve á parecer la gallardía de diccion y sal nunca desmentida del autor del *Quijote*. Los mas célebres de sus dramas son *Los Tratos de Argel*, la tragedia de *Numancia*, y la comedia *Confusa*. Esta última parece que fué lo mejor que escribió para el teatro, y obtuvo muchos aplausos: pero se ha perdido. Su autor la llamó comedia de *capa y espada*, denominacion admitida ya en su tiempo para distinguir las que tenian por interlocutores personas particulares y para cuya representacion no necesitaban los actores mas que el trage usual español, de los dramas históricos en que se usaba mas aparato en vestidos y decoraciones.

Los Tratos de Argel y la Numancia son dos dramas en el género de los de Juan de la Cueva. En ellos se mezclan personages alegóricos con los verdaderos. Poca accion, muchos episodios, los defectos comunes de aquel tiempo, y ninguna idea luminosa, ninguna grande invencion, que anuncie el genio creador, nos hacen leer estos dramas con cierta lástima de su autor. No así las comedias que escribió despues de 1588, y que en nuestro tiempo dió á luz don Blas Nasarre. No hay lector tan animoso que pueda leer

una entera sin descansar muchas veces.

Solo añadiremos; que Cervantes, aun en las cosas que compuso de menos mérito, aun en las comedias publicadas por Nasarre, es siempre puro, castizo, el primer padre de la lengua. Bajo este aspecto nada hay despreciable en sus escritos.

Para justificar lo que hemos dicho de la versificacion de Cervantes en sus composiciones dramáticas, leeremos dos pequeños trozos; uno de Saavedra en *Los Tratos de Argel*, quejándose de la esclavitud, que no carece de movimiento y pasion: y otro de España, personage alegórico de la *Numancia*, hablando con el Duero. Ambos los cita Moratin en sus Orígenes como los mejores de estos dos dramas.

. . . .

Cuando llegué vencido en esta tierra
Tan nombrada en el mundo, que en su seno
Tanto pirata encubre, acoje y cierra,
No pude al llanto detener el freno
Que á pesar mio sin saber lo que era
Me vi el marchito rostro de agua lleno
Ofreciendo á mis ojos la ribera
Y el monte donde el grande Cárlos tuvo
Levantada en el aire su bandera.
Y el mar que tanto esfuerzo no sostuvo
Pues movido de envidia de su gloria
Airado entonces mas que nunca estuvo.
Y estas cosas volviendo en mi memoria
Las lágrimas trujeran á los ojos
Forzadas de desgracia tan notoria;
Pero si el alto cielo en darme enojos
No está con mi ventura conjurado
Y aqui no lleva muerte mis despojos
Cuando me vea en mas feliz estado
Ó si la suerte ó si el favor me ayuda
A verme ante Filipo arrodillado
Mi temerosa lengua cuasi muda
Pienso mover en la real presencia,
De adulacion y de mentir desnuda,
Diciendo: alto señor, cuya potencia
Sujetas traes las bárbaras naciones
Al desabrido yugo de obediencia.......
Todos de allá, cual yo, puestas las manos
Las rodillas por tierra, sollozando
Cercados de tormentos inhumanos,
Poderoso señor, te estan rogando
Vuelvas los ojos de misericordia
A los suyos que estan siempre llorando;
Y pues te deja agora la discordia
Que tanto te ha oprimido y fatigado

Y á mas andar te sigue la concordia
Haz, buen rey, que por ti sea acabado
Lo que con tanta audacia y valor tanto
Fue por tu amado padre comenzado.
Con solo ver que vas, pondrás espanto
A la bárbara gente, que adivino
Ya desde aquí su pérdida y quebranto.

. . . .

Duero Gentil, que con torcidas vueltas
Humedeces gran parte de mi seno,
Ansí en tus aguas siempre veas envueltas
Arenas de oro, cual el Tajo ameno,
Y ansí las ninfas fugitivas sueltas,
De que está el verde prado y bosque lleno,
Vengan humildes á tus aguas claras,
Y en prestarte favor no sean avaras,
Que prestes á mis ásperos lamentos
Atento oido, ó que á escucharlos vengas,
Y aunque dejes un rato tus contentos
Suplícote que en nada te detengas.
Si tú con tus continuos movimientos
De estos fieros romanos no me vengas
Cerrado veo ya cualquier camino
A la salud del pueblo numantino.

Hemos concluido la reseña de los poetas dramáticos que mediaron entre Lope de Rueda y Lope de Vega, que siguieron, cumplieron, y alguna vez exageraron el sisetma novelesco de Torres Naharro. Réstanos hablar de los que cultivaron en el mismo periodo, que llega hasta la última decena del siglo XVI, el género clásico, y se dedicaron á imitar ó traducir las comedias y tragedias de griegos y romanos.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

9.ª LECCION.

COMEDIAS DE VIRUES, ARGENSOLA,

Y DEMAS ENTRE LOS DOS LOPES.

Hemos recorrido y escudriñado las diferentes formas que tomó el teatro español desde las farsas y misterios hasta la época de Lope de Vega. En sus principios fue como mezcla de juegos los mas groseros con las abstracciones escolásticas. Se introdujo en nuestras composiciones escénicas el gusto y la moda de los personages alegóricos. Juan de la Encina dió un carácter búcolico á nuestro teatro, introduciendo figuras pastoriles: mas no dió interés ni á los personages ni á la accion, generalmente corta como la de las églogas y mal fraguada. Torres Naharro fue el primero que presentó composiciones de regular estension con accion interesante, y que dió al drama un carácter novelesco. Imitó este género Lope de Rueda, y lo perficionó con la buena descripcion de algunos vicios de la humanidad; bien que sus personages cómicos siempre son formados de la clase mas baja de la sociedad. Timoneda siguió de cerca sus pasos con bastante felicidad. Juan de la Cueva, Virues y otros estendieron á la historia el imperio de la poesía dramática, la enriquecieron con todas las reglas de la versificacion: pero nada hicieron, nada crearon para su perfeccion: antes bien, llevaron al estremo el desarreglo de la accion, la mezcla de hechiceros y de personages alegóricos, y la indecencia y brutalidad de las costumbres escénicas. Puede decirse que á fines del siglo XVI estaba ya corrompido el drama español creado por Naharro.

Era necesario un genio para sacarlo de aquel estado de abyeccion. Este genio pareció, y fué Lope de Vega; pero antes de entrar en el estudio de las obras dramáticas de este grande hombre, y del carácter particular que les imprimió, no debemos dejar incompleta una parte muy notable de nuestra historia literaria, ni omitir los esfuerzos que hicieron varios literatos del siglo XVI para introducir en nuestro teatro el gusto y la regularidad clásica de los griegos y latinos. Estos esfuerzos fueron simultáneos con los progresos y desmejoras que hizo ó sufrió el drama novelesco de Naharro.

Ya hemos visto que Timoneda, aunque imitador del género de Lope de Rueda, escribió los *Menecmos*, comedia clásica tanto por su origen como por su forma; y que Virues, el mas desatinado quizá de los imitadores de Naharro, compuso la tragedia de *Elisa Dido*, sometiéndose en toda ella á las unidades de Aristóteles, aunque no por eso tenga mérito de ninguna especie esta composicion.

Pero hubo otros autores dramáticos que consagraron esclusivamente sus plumas al drama clásico, ya traduciendo las obras de los antiguos, ya componiendo otras á su imitacion. El primero de estos escritores que yo sepa, fue Francisco de Villalobos, médico del emperador Carlos V, que tradujo el *Amfitrion* de Plauto, y de cuyo estilo presentamos algunas muestras en una de las lecciones pasadas. Fernan Perez de Oliva tradujo despues la misma comedia; y hasta el insigne poeta épico Camoens tuvo la dignacion de trasladar en versos portugueses las sales festivas de *Mercurio y de Sosia*.

Pedro Simon Abril, uno de los mejores humanistas que ha poseido España, tradujo en prosa castellana las seis comedias de Terencio, el *Pluto* de Aristófanes, y la *Medea* de Eurípides: pero segun las apariencias, estas comedias no se tradujeron para representarse. Solo las publicó el traductor castellano como un trabajo útil á los que emprendiesen el estudio de la latinidad ó de la lengua griega. Su intencion fue mostrar como debian verterse al castellano las gracias de aquellos dos poetas.

Estos fueron los cortos adelantos que hizo entre nosotros la comedia clásica en el siglo XVI. Ninguna fue original: no se hizo mas que traducir en este género. Parece que la naturaleza separó en aquel siglo el espíritu de invencion cómica de la instruccion literaria. Nuestros humanistas no supieron escribir comedias: cuando un batidor de oro, como Lope de Rueda, y un librero como Timoneda, hallaban en su genio recursos, independientes de la imitacion de los antiguos, para entretener al auditorio y escitar sus aplausos.

Pero no sucedió lo mismo con el género trágico. Poetas de primer órden, como Bermudez y Argensola, se dedicaron á él siguiendo las reglas clásicas, y escribieron tragedias originales, que es necesario estudiar aunque solo sirva este estudio para conocer con cuanta razon el público español prefirió á la atrocidad y monotonía de estas tragedias los dramas de Lope de Vega.

El primer autor trágico, conocido en nuestro teatro, fue Vasco Diaz Tanco, natural del Fregenal, que escribió las tragedias sagradas de *Absalon*, *Amon y Jonatás*. Pero estas tragedias, escritas á principios del siglo XVI se han perdido, y no podemos

juzgar de su mérito como dramas, ni de su elocucion. En el primer tercio del mismo siglo tradujo el maestro Fernan Perez de Oliva uno de nuestros mas apreciables filólogos la *Venganza de Agamenon*, tragedia de Sofócles, y la *Hecuba triste* de Eurípides en prosa castellana: y por consiguiente despojadas de toda la fuerza que presta á los pensamientos sublimes la mágia de la versificacion.

Es verdad que si alguna cosa pudiera suplir en el drama trágico la falta de la poesía, seria la prosa del maestro Oliva, admirable por su número y elegancia para la época en que escribió. Leeremos algunos trozos para muestra, tomados de una y otra traduccion.

Nadie ignora la historia de Orestes. Clitemnestra dió muerte á su marido Agamenon cuando volvia triunfante de Troya: y dió su mano y la corona de Argos á su cómplice el adúltero Egisto. Era entonces niño Orestes, hijo de Agamenon; y por el cuidado de su hermana mayor Electra huyó del puñal del asesino á otros climas. Mientras Clitemnestra gozaba los frutos del adulterio y de la venganza, Electra tratada como esclava por Egisto y por su misma madre, se consumia en lágrimas. Orestes llegó en fin á la edad de la fuerza, volvió á Argos fingiendo que traia el cadáver de si mismo, anunciando su propia muerte, se da á conocer á su hermana, da muerte á su madre, y despues á Egisto que llega á palacio alegre con la noticia falsa que ya le habian dado de la muerte de Orestes.

La accion comienza en el mismo momento que Orestes llega á Argos acompañado de su pedagogo.

Las personas que hablán en esta escena son Ayo y Orestes.

Ayo. Estos son, Orestes, los campos de Grecia, dó te han traido tus altos deseos: aquella que vés lejos, es Argos, la antigua ciudad. Y mira á esta otra parte verás Io, hija de Inaco, la que cobró su figura en las riberas del Nilo. Y á tu parte izquierda se parece el templo de Juno, de altos edificios, cerca de dó estan los valles dó sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo. Reconoce pues agora á Micenas, esta ciudad que delante tienes grande y torreada, dó tu alma mora: esta es aquella dó tu siempre has tenido tus nobles pensamientos.

Aquí tu hermana Electra te libró de los cuchillos de tu madre y te me dió que te criase en buenas costumbres, y te animase siempre á ser vengador de la muerte de tu padre. Aquella casa principal que mas alta vés, es la morada de los Pelopidas, ensuciada con la sangre de Agamenon tu padre: donde tu eres venido á ganar gloria en la venganza. Agora pues, ensalza tu ánimo, pensando á cuanto te obliga la virtud de tu padre. Acuérdate de sus heridas, y contempla la gloria de los tiranos sus enemigos que por ellas ganaron, y tendras bastante atrevimiento para cumplir la empresa que tomaste. Ya la noche es

pasada y el sol muestra las puntas de sus rayos: asi que nos queda poco tiempo de tomar consejo; pues es menester habernos antes determinado que las gentes salgan de sus ejercicios. Mirad pues vosotros Orestes y Pílades, que para la brevedad del tiempo la diligencia es el remedio, y que la negligencia deja pasar las buenas ocasiones.

Esto se escribia á principios del siglo XVI y no hay ningun escritor de nuestro tiempo, aun de los mejores, que dejara de reconocer como suya esta frase, este número, esta diccion.

Este razonamiento del Ayo prueba como debe entenderse la unidad de lugar, tomada de los poetas griegos, y que se ha querido erigir en un dogma dramático. Esta unidad era necesaria en un teatro de tan vasta estension que se representaban en él á un mismo tiempo las ciudades de Micenas y de Argos, campos estendidos, el bosque de Io, el templo de Juno, y los valles de Apolo. Era preciso pues, que la escena fuese permanente. En nuestros teatros no existe esa necesidad: no son tán vastos, y por medio de bastidores y telones pueden representarse diferentes sitios. Y asi la unidad de lugar debe ser para nosotros un principio de verosimilitud material, una máxima de convencion que no debe infringirse arbitrariamonte; pero que tampoco debe ligar al poeta tan estrechamente que falte á la verosimilitud moral aglomerando en un solo sitio sucesos que han debido pasar en diferentes partes, ó suprima por esta causa escenas muy interesantes.

Las quejas de Electra cuando aparece en el teatro por primera vez son un modelo de la elocuencia del sentimiento

Electra. ¡Ó tierra, ó aire, ó lumbres que en el cielo resplandeceis, testigos sois de mis llantos, decidme si sabreis hasta cuando durará mi vida atormentada! Ya no hay gentes que no sientan mis gemidos, ni lugar de mi morada que no mane con mis lágrimas! Todos saben mis querellas, y nadie me dá consuelo: ¿mas qué consuelo puede haber para mí, que estoy puesta entre tales dolores, cuales son la muerte de mi padre y la vida de mi madre? Mi padre despues que venció á los troyanos en guerra de perdurable memoria, despues que esclareció su nombre, y estableció las cosas de Grecia, al tiempo que venia á descansar en su casa, como al puerto de sus trabajos, donde por ellos fuese honrado, donde le sirviesen las gentes que fueron salvas por su esfuerzo y su consejo, la malvada de mi madre, con quien el queria comunicar su gloria, lo mató mientras él buscaba manera de ponerse una vestidura, que por su amor vestia. Y tú Egistó, vencido de sucio amor en que conversas con mi madre, le ayudaste hiriendo la cabeza de mi padre con hachas, á tal priesa, que él esfuerzo y fortaleza no hubiese lugar de hallar remedio. ¡Ó padre mio, en las crudas batallas de dó veniste vencedor no hallaste peligro dó murieses, y hállaslo en tu casa! No pudo enemigo tuyo quitarte la vida, y pudo tu muger! Ay que los males no ofenden sino dó hallan confianza! La

malicia conocida pocas fuerzas tiene. ¡Ó madre traidora á quien ninguna reverencia debo: pues solamente me pariste para llorar tus malos hechos! ¿Dime cómo pudiste matar á quien tanto de tí confiaba que te dió lugar para hacerlo? No miraste el infierno lleno de penas, aparejado par castigar las maldades de las gentes? No miraste el merecimiento de Agamenon? No nuestra orfandad? No las leyes que naturaleza acatan? Todo el género humano deberia tomar venganza de la grande ofensa que le has hecho en corromper tan fieramente las santas leyes del ayuntamiento en que èl se conserva. Aunque por otra parte me parece que alguna razon tubiste de matar á mi padre: porque no era digna cosa que de tal marido fueses muger. ¡Ó mi padre! padre de esta hija desventurada, que de sus ojos ha vertido mas lágrimas que tu de tus heridas vertiste sangre; si me vieses agora en vil servidumbre, ligero te seria el dolor de tu muerte. Verías tu hija, á quien tanto amaste, aborrecida en su casa: veríasla maltratada por serte piadosa: veríasla hecha fuente de lágrimas por tí: pero no quiero por serte piadosa desearte mal: no quiero que veas lo que aun dà gran dolor. Veo yo, desventurada, á Egisto en tu reino usár tus ornamentos reales; veo su cabeza compuesta con aquella corona que de la tuya quitó: veo tu cetro en sus manos, que derramaron tu sangre, las cuales por ser mas crueles no han derramado la mia, pues me fueran piadosas si con la muerte me hubieran librado de tantos males cuantos muestro en mis gemidos. Salid furias infernales, pues no hay misericordia en las gentes: salid furias infernales, y emplead vuestra crueldad en hombres tan dañados: porque sepan las gentes que han visto estas maldades, que sois vosotras constituidas para venganza."

Orestes con el artificio de traer en un atahud el cadáver que él finge que es el suyo se introduce en el palacio de Clitemnestra y da la muerte á su madre: despues de esto hecho llega Egisto alegre porque le habian dado la falsa noticia de la muerte de Orestes y dice.

Egisto ¡Ó casas reales dó los dias pasaba con temor, y las noches en sobresalto! Agora que ha salido de vosotras la sospecha me sereis muy alegre morada, donde yo vengado de mis enemigos, con mis amigos gozaré los placeres reales. Ya no es tiempo de armas, ni de pensar en muerte sino de emplear la vida en fiestas de alegría. Quiero ir a Clitemnestra, porque su placer y el mio crecerán cuando fueren juntos. ¿Pero qué hombres son estos que vienen á mi demudados? ¿Sus puñales sacan de lugares escondidos? ¡Ó desventurado de mí, que aquellas manchas de sangre señales me son de lo que quieren hacer!

Veamos la última escena en que Orestes conduce á Egisto al lugar de su suplicio.

ESCENA XIII.

ELECTRA, CORO, ORESTES, PÍLADES, EGISTO.

Orestes. Asi merecen tales reyes en sus casas ser recibidos.
Egisto. ¿De que manera?

Orestes. De la que ves que ternemos, si sabes para que se suelen sacar los puñales.

Egisto. ¿Qué os he hecho yo, mancebos?

Oresees. Mayores males que con tu vida puedes pagar.

Egisto. ¿Vosotros no temeis el castigo que habreis de los mios?

Orestes. No es tuyo lo que hurtaste.

Egisto. Agora conozco que tú eres Orestes, el cual si hubieses memoria de la virtud de tu padre, me habrias compasion.

Orestes. Cuanto èl fue mejor, mas tu mereces la muerte.

Electra. Hermano, no dilates la muerte de este: y si por ventura cansaste tu brazo en la muerte de tu madre, dame ese puñal, que yo con él en un momento le darè mil heridas.

Orestes. No es este el lugar donde ha de morir: quiero que le matemos dó él mató á nuestro padre, porque viendo que de él se toma allí venganza, le sea la muerte doblada.

Egisto. Llevadme pues presto, que no hay mayor tormento que la vida con hora determida de morir.

Orestes. Esa es otra causa porque no mueres tan presto: queremos primero atormentarte con dejarte pensar el estado en que te hallas.

Egisto. Dadme presto la muerte, pues la vida no me quereis dar: mirad que el don que os pido, à los enemigos no se suele negar.

Electra. Nunca Egisto demandó cosa con tanta razon como la muerte, segun la tiene merecida. Tú, hermano, no se la niegues: mas antes cumple esta su voluntad cuan presto pudieres, pues que presto la fortuna suele quitar sus buenas ocasiones. Vè pues à cumplir esta tan justa venganza que yo y esta mi compañia te seguiremos.

Orestes. Ten, Pilades, de esotro brazo, llevaremos á este dó reciba el galardon de su merecimiento.

Egisto. Corona, estado, y señoríos, lazos que sois de la muerte, quedaos agora á escarnecer los otros hombres, que conmigo hecho habeis ya vuestro oficio.

Estas últimas palabras de Egisto, no se hallan en la *Electra*, título que dió Sofocles á su tragedia. Son imitacion del siguiente dístico latino.

Inveni portum: Sors et forluna valete.
Sat me lusistis; ludite nunc alios

No es está sola la alteracion que el maestro Oliva hizo en la tragedia original. Suprimió los coros, añadió el personage de Pílades, pospuso la escena entre Clitemnestra y su hija Electra, y en el diálogo quitó y añadió á su placer.

Pero no quitó la alegría bárbara de Electra al ver matar á su madre ni añadió la resistencia interior de Orestes al vengar la muerte de su padre atravesando el pecho de la que le dió el ser, alteraciones que todos los trágicos modernos que han puesto en escena á Clitemnestra, á Semíramis, á Erifile, muertas por sus hijos han tenido buen cuidado de hacer. Esta diferencia entre el teatro griego y el moderno aunque sea clásico, es esencial y de-

pende de la diferencia de principios religiosos y morales.

Entre los griegos la venganza de la sangre paterna derramada era una obligacion tan estrecha que no escluia del castigo á ninguna persona. Asi Orestes atravesó sin remordimiento, sin señal ninguna de pesar y aun con cierta alegría, el seno de su madre. Electra le animaba á la maldad con sus gritos: y los espectadores ni estrañaban aquella atrocidad ni la manera de ejecutarla, porque uno y otro eran conformes á los principios de su moral. ¿Se sufriría esto en nuestro teatro? No. Nuestros principios morales y religiosos prohiben la venganza: y aunque las nociones erróneas del honor la presenten tal vez como permitida, nunca á costa de los sentimientos sagrados de la piedad filial.

¡Cosa estraña! Un heroe como Temístocles se dejaba amenazar con un baston; pero hubiera vertido la sangre de su misma madre en venganza de la de su padre. Nadie cometería ahora semejante parricidio; pero tampoco ningun hombre de honor sufriría que le amenazasen impunemente con un palo.

De *Hecuba triste* leimos ya algunos trozos en una de las lecciones anteriores. En ella no hizo el maestro Oliva tantas alteraciones: conservó los casos y se atuvo mas fielmente á la letra del original, que es una tragedia de Eurípides cuya accion es el sacrificio de Polixena en el sepulcro de Aquíles y la venganza que tomó Hecuba de la muerte de su hijo Polidoro, asesinado por Polimnestor, rey de Trácia. Estas dos traducciones se hallan impresas en el tomo VI del Parnaso español, con las tragedias de Bermudez y de Argensola, que son las únicas de que nos queda que hablar.

Fray Gerónimo Bermudez, natural de Galicia, que floreció á mediados del siglo XVI escribió dos tragedias, intituladas *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. *Nise* es anagrama del nombre de la célebre y desgraciada Ines de Castro querida del príncipe Don Pedro, despues rey de Portugal. La accion de la primer tragedia es la muerte de Ines por órden de Alonso rey de Portugal, padre y antecesor de Don Pedro. La de la segunda, la venganza que Don Pedro tomó, siendo rey, de los que aconsejaron á su padre aquella atrocidad, y la coronacion de Doña Inés ya muerta como reina legítima.

El autor siguió en la una y otra composicion las reglas materiales del teatro griego: pues hasta coros puso en ambas. La accion de la primera es tan sencilla, que no se hubiera estrañado en el teatro de Atenas. Los versos generalmente hablando son incorrectos: pues el estilo es grave, sentencioso y digno del género. En nuestro entender es la mejor tragedia original de nuestro teatro primitivo. Está dividida en cinco actos; la mejor escena es la

del acto IV en que Inés desarmó con sus lágrimas la ira del rey Don Alonso que la habia condenado á muerte.

Pero el defecto de esta pieza, asi como el de otras muchas de su género, es la falta de accion: casi toda ella se reduce á razonamientos largos y algunas veces insufribles. Ni el gusto de la nacion ni el del siglo podian prestarse á esta clase de espectáculos. Leeremos algunos trozos de la tragedia para justificar la idea que de ella hemos dado.

El príncipe Don Pedro aconsejado por su secretario para que dejase los amores de Doña Inés de Castro por los cuales el rey y su consejo tenian ya determinado perseguir á Doña Inés, dice asi:

Pedro. ¿Hombres de entrañas fieras y dañadas,
que me quereis? ¿que sinrazon os hago
en amar de esta suerte à quien me paga
con otro tal amor? á quien el mundo,
á quien todo este reyno, á quien vosotros,
que asi me perseguís, debeis servicio,
y gracias á los cielos que quisieron
con cosa tan divina enriqueceros.
Hombres que procurais mi mal y muerte
poné los ojos donde yo los mios
de mi alma y corazon, y vereis luego
la ceguera en que estais ¿ Que monarquía
de aquel acatamiento glorioso
colgada no estará? y aquella cara
que tanto aborreceis, no es mas que humana?
¿En cuerpo tan hermoso, al alma hermosa
discreta, noble, honesta, casta y pura,
que tachas podeis dar? ¿ó que virtudes,
que gracias, que escelencias, que riquezas
no estan atesoradas en su pecho
para que de ellas vayan á la parte
sus deudos, y la tenga en mi casa?

La mayor parte de esta tragedia está en versos sueltos. Debo advertir como una observacion propia del arte que de todos los versos que se escriben, el mas dificil es el suelto porque no admite debilidad alguna: la menor falta en él es conocida al momento, pero una de las mas notables faltas que pueden cometerse es faltar á lo que el oido espera. El oido quiere conceptos libres sin asonantes ni consonantes; si se nota alguno aconsonantado ó asonantado es defecto que no se puede tolerar. Este defecto comete Ber-

múdez y no es estraño porque aun no estaba el arte en la perfeccion á que luego llegó.

Un defecto de este trozo es que los versos son asonantes y los versos sueltos no sufren consonante alguno ni asonante, no sufren cortes que caigan en la misma sílaba. Es menester ya que no hay variedad, ya que no hay esta especie de armonía ni consonancia, que se supla con la variedad en los cortes: por eso se le da al poeta la libertad de espresarse en verso suelto. En nuestro idioma son muy pocos los versos sueltos que tienen mérito, muy pocos: mas los hay en italiano de esa especie de versificacion que es mas cultivada entre ellos porque en la tragedia italiana el verso no es como entre nosotros el romance endecasílabo con asonantes sino el verso sin asonante ni consonante, el verso desligado, suelto: por eso han tenido mas motivo de cultivarle.

Al fin del primer acto se introducen dos coros de damas de Coimbra. El 1.° canta las fuerzas y el poderío del amor: el 2.° que está en versos cortos de siete sílabas pero tambien sueltos es todavia mejor que el primero.

Tambien el mar sagrado
Se abrasa en este fuego:
Tambien allà Neptuno
Por Menalipe andubo,
Y por Medusa ardiendo.
Tambien las ninfas suelen
En el húmedo abismo
De sus cristales frios
Arder en esta llama;
Tambien las voladoras
Y las musicas aves,
Y aquella sobre todas
De Júpiter amiga,
No pueden con sus alas,
Huir de amor, que tiene
Las suyas mas ligeras.
¡Qué guerras, que batallas
Por sus amores hacen
Los toros! ¡Que brabeza
Los mansos ciervos muestran!
Pues los leones bravos
Y los crueles tigres
Heridos de esta yerba
¡Qué mansos parecen!
¿Qué cosa hay en el mundo
Que del amor se libre?
Antes el mundo todo
Visible, y que no vemos
No es es otra cosa en suma
Si bien se considera,
Que un espiritú inmenso
Una dulce armonía
Un fuerte y ciego mudo,
Una süave liga
De amor con que las cosas
Estan trabadas todas.
Amor puro las cria,
Amor puro las guarda,
En puro amor respiran,
En puro amor acaban
El cual nunca se acaba.
Seríamos peores
Los hombres que las fieras,
Si amor no fuese cebo
De nuestros corazones,

Sobre este trozo tenemos que hacer algunas observaciones. La primera es que es muy dificil hacer versos buenos, versos que sean de un número ligero, de siete sílabas, libres como son estos. La razon filosófica es esta; el verso endecasílabo puede variar mas bien los cortes, pueden las pausas de la armonía y del sentido hacerse en diferentes sílabas: no asi en el verso de siete sílabas que apenas es susceptible de un corte y asi es que entre nuestros escritores clásicos no me acuerdo de ninguno que haya hecho estos versos *epticos* libres sino es el bachiller Francisco de la Torre que trae una composicion filosófica en este metro. Generalmente el verso de siete sílabas cuando se usa solo sin mezcla del endecasílabo cuya fraccion es, se usa en romance es decir asonantado en versos pareados. En una tragedia que tiene por objeto la muerte de Inés de Castro y sus amores desgraciados con un príncipe de la edad media, en una tragedia en donde no faltan alusiones á las verdades y principios de la religion cristiana, es un absurdo hablar de Neptuno y de si ardió por Menalipe y por Medusa: en una palabra esta mezcla de mitología antigua con otros principios tan diferentes. No es esto decir como han querido decir algunos para quienes todo lo clásico es malo, que es una simpleza usar de la fábula en las composiciones que en el dia escriba un poeta, no: pero cuando el poeta haya adoptado un principio religioso, no debe confundirlo con otro. Un poeta puede en el dia, por ejemplo, hacer una invocacion á Venus y á Cupido, quejándose de sus amoríos, esto es lícito á cualquier poeta; pero en una composicion donde se hayan introducido ya los principios del cristianismo hacer esto seria una absurdidad. Todos han tachado á Camoens haber aludido á Baco y á Venus en su poema de las Lusiadas cuando en el mismo poema habla del Padre Eterno, habla de San Juan Bautista y habla en fin de otros personages de nuestra religion.

Otro de los coros en el acto 2.º en el cual el rey Don Alonso dudoso entre el pesar que dará á su hijo dando muerte á Inés de Castro y los males que se seguirán al reino si la de Castro vive y es esposa del príncipe Don Pedro, hablando el coro de las mortificaciones y penas que afligen á los reyes dice:

> Tristes pobrezas nadie las desee:
> ciegas riquezas nadie las procure;
> la bienaventuranza de esta vida
> es mediania.

Príncipes, reyes y monarcas sumos
sobre nosotros vuestros pies teneis
sobre vosotros la cruel fortuna
tiene los suyos

Esta es una magnífica estanza: es una imitacion de Horacio en su *Rerum timor*......

Sopla en los altos montes mas el viento
los mas crecidos arboles derriba:
rompe tambien las mas hinchadas velas
la tramontana.
Como sosiegan en el mar las ondas
asi sosiegan estos pechos llenos
nunca quietos, nunca satisfechos
nunca seguros.

La tranquilidad de los reyes es como la del mar ¡hermosa comparacion! Estos versos son sáficos y adónicos. El poeta á lo menos asi los quiso hacer y esto me da motivo para hablar de los defectos de esta clase de versificacion que se hayan cometido en estos versos.

Nuestro verso heróico que es el endecasílabo se divide en dos géneros muy diferentes: uno es el que tiene acentuada la 6.ª sílaba. "*El dulce lamentar de dos pastores*": el *tar* de lamentar está acentuado: este es el endecasílabo propio. Otro es el sáfico llamado asi por los latinos, pero como nuestro idioma no admite la prosodia latina porque no tenemos cantidad en nuestras palabras, nos valemos de acentos y en el verso sáfico ha de tener acentuada la 4.ª y la 8.ª sílaba de modo que para el endecasílabo propio basta tener la 6.ª pero para el sáfico ha de tener la 4.ª y la 8.ª, dos sílabas acentuadas; esta regla no está aquí enteramente observada.

La bienaventuranza de esta vida: no es verso: ni tiene acento en la 4.ª ni en la 6.ª no es pues sáfico.

........*teneis*: esta terminacion en agudo es pocas veces permitida en castellano; la usa bastante Bermudez y otros poetas, pero despues que se perfeccionó por Lope de Vega y Góngora nuestra versificacion acentuada, á no ser que la composicion misma lo exija, á semejanza de las italianas, no concluyen bien los últimos versos en agudos.

........*Derriba*. No es sáfico porque aunque tiene acentuada la 4.ª no tiene la 8.ª que es el *les* de arboles. Es mal sáfico porque el acento

está al fin de diccion y no debe ponerse asi, ni el corte sobre la octaba.

El adónico que es el verso pequeño que acompaña á los sáficos no puede tener mas medida sino una semejanza con los latinos. Nadie ignora que el adónico tiene un sáfico y un adónico: es necesario que la primera sílaba sea acentuada: de todos estos adónicos no hay mas que dos que esten acentuados.

Tienen los suyos: es bueno.

Nunca seguros=Tambien.

Pero *La Tramontana*=no es adónico.

Ni el otro, *Es Medianía*, lo es aunque puede pasar: para adónico es menester la 1.ª y 4.ª sílaba acentuadas, por eso es adónico aunque malo.

El razonamiento de Inés al rey Don Alonso cuando le anuncia que está condenada á muerte es este:

. . . .
Venid tambien vosotras: á tal punto
no me dejeis: pedid misericordia,
pedid misericordia para aquesta
tan inocente cuanto desdichada;
llorad el desamparo de estos niños
tan tiernos, y sin madre. Mis amores,
el padre veis aqui de vuestro padre,
aquel es vuestro abuelo, y señor nuestro;
la mano le besad: á su clemencia
os entregad; pedirle que la emplee
en esta vuestra madre, cuya vida
os vienen á robar.
. . . .
Señor mio,
esta es la triste madre de tus nietos:
estos son hijos de aquel hijo tuyo,
legítimo heredero de tu reyno:
esta es aquella triste muger flaca
contra quien vienes de crueza armado:
aquí, señor, me tienes: tu mandado
bastaba solo para qué aquí donde,
agora estoy, sin falta te esperára
en tí, y en mi inocencia confiada.

Hay aqui un verso malo que hace un escelente efecto por el sitio donde está, pero es un verso feble (*tan inocente cuanto desdichada*).

El rey la dice que está condenada á muerte por las culpas que ha cometido contra él.

> *Rey.* Tus pecados.
> *Ines.* Pecados contra tí ¿tan gran pecado
> Es querer bien á quien á mi me quiere?
> ¿Si amor con muerte pagas, con que piensas
> Señor pagar el odio? Amé à tu hijo,
> No le maté, que amor amor merece.

Este ansitesis es admirable

El rey se ablanda con las lágrimas de Inés, pero sus consejeros Pacheco y Coello le aconsejan que la de muerte inexorable, y hay el siguiente diálogo entre el rey y ellos.

> *Rey.* No veo culpa que merezca pena.
> *Coello.* ¿Aun hoy la viste, y no la ves agora?
> *Rey.* Mas quiero perdonar que ser injusto
> *Coello.* Injusto es quien perdona justa pena.
> *Rey.* Antes en ese estremo pecar quiero
> Que en la crueldad, pecado abominable.
> *Pacheco.* No se consiente al rey pecar en nada.
> *Rey.* Soy hombre. *Coello.* Pero rey. *Rey.* El rey perdona

La *Nise laureada* es muy inferior. En ella el rey que ya es Don Pedro, da en la cara con el látigo de montar á los asesinos de Inés. Uno de los personages trágicos que se introducen, es el verdugo, que se chancea cruelmente con Coello y Pacheco á quienes se les sacan los corazones en la misma escena, al uno por las espaldas y al otro por el pecho. Esta pieza es un delirio de atrocidad sin mas mérito que de algunos versos medianos de cuando en cuando, como el siguiente coro.

Coro.

¡Ó corazones	Cómo pudisteis
Mas que de tigres!	Tan inocente!
¡Ó manos crudas	Tan apurada
Mas que de fieras	Sangre verter!

Apurada. esta aquí por *pura.*

Lupercio Leonardo de Argensola, uno de nuestros mas célebres poetas líricos, escribió tres tragedias la *Isabela*, *la Alejandra y la Filis*, que fueron escritas en el último tercio del siglo

XVI. Solo se conservan las dos primeras, que se hallan reimpresas en el tomo VI del Parnaso español.

La accion de la Isabela en la siguiente. El rey moro de Zaragoza está enamorado de una cristiana. Muley uno de sus capitanes mas favorecidos la ama tambien. Audallá, un consejero viejo del rey la ama tambien; de modo que Isabela tiene tres amantes todos moros, pero ella ama á Muley el cual la ha prometido si le corresponde hacerse cristiano y abrir las puertas de Zaragoza á Don Pedro rey de Aragon. El rey descubre esto: hay otra intriga amorosa ademas. Aja hermana del rey está enamorada de Muley y rabiosa porque no le corresponde, y Adulce príncipe de una ciudad vecina está enamorado de Aja. Todos estos juegos y combinaciones amorosas no anuncian nada trágico: pero el rey descubre sucesivamente que Muley y Audalla son amantes de Isabela y los manda degollar, Aja enfadada de que Muley su amante haya sido degollado, deguella á su hermano: antes ya habian sido degollados los padres de Isabela y esta tambien: de suerte que hay un cúmulo de necedades pues no queda nadie porque Aja se tira de una torre á un rio: pero mejor que yo lo dice Moratin.

«Carece esta fábula de unidad, sencillez, distribucion y verosimilitud, y por consecuencia de interès. El rey Audalla y Muley enamorados de Isabela; Aja é Isabela enamoradas de Muley; Adalce enamorado de Aja: complican y embrollan la accion: ni el suplicio, ni la hoguera, ni tres cadáveres y dos cabezas sangrientas en en el teatro, ni el furor recíproco de morir y matar que reina en todo el drama, son medios suficientes á producir la compasiou trágica: solo pueden escitar el repugnante hastío del horror. Algúnas escenas estan muy bien escritas, pero en composiciones de esta naturaleza el lenguage castizo, el estilo elegante, la versificacion fluida y numerosa, aunque son partes muy interesantes, no son las únicas.

A pesar de todas estas necedades se guarda la forma clásica en la tragedia y hay en ella algunos versos buenos, dignos de Argensola, dignos de la fama que como poeta lírico y versificador tiene tan justamente adquirida.

La otra tragedia tiene esta accion: Acoreo ha muerto á su rey Tolomeo y le ha quitado el trono con la vida; dió tambien muerte á su muger y se casó con Alejandra, princesa célebre por su hermosura y mucho mas por su maldad y sus malos procederes. Esta Alejandra tenia algunos amoríos; el rey los descubre y conforme los va descubriendo los va matando y despues da á Alejan-

dra un veneno: esta lo bebe y entonces Orodante que era hijo del rey muerto Tolomeo y estaba huido vuelve al reino: estaba enamorado de una princesa llamada Sila hermana del tirano Acoreo que muerto este se refujia á una torre. Orodante sube al alto de ella y apenas llega cuando Sila le da de puñaladas y no pudiendo ella huir de las tropas que la cercaban se tira de la torre abajo. Por consiguiente me parece que hemos dicho ya lo bastante de estas dos tragedias que son peores que las de Bermudez aunque con una forma mas regular, mas clásica.

En último resultado, en el género cómico y clásico no hubo nada original, nada propio nuestro en el siglo XVI ó antes de Lope de Vega porque todas las comedias de este género que se compusieron entonces fueron traducciones. En el género trágico no hubo de originalidad mas que las dos tragedias de Bermudez y estas dos de Argensola que no merecen ciertamente mencion ninguna y solo deben estudiarse como las composiciones de un padre de nuestra lengua y de nuestra poesía. Reflexiones poéticas y de lenguage se encontrarán siempre en todo lo que escribió Argensola, pero consideradas como composiciones dramáticas no tienen mérito alguno. No creo que tampoco se querrá considerar como modelo la tragedia de *Nise laureada* en que el verdugo dice á los dos acusados "que van á ser amigos y tratarse sin cumplimiento &c, y en que se sacan vivos los corazones en el teatro. Por consiguiente la única composicion buena, digna de alguna atencion á pesar de su monotonía y poca accion es la de *Nise lastimosa*. No debemos olvidar este hecho de que en el genero clásico no hubo mas que una composicion dramática tolerable y aun esa no se sabe que se representase, á lo menos yo no tengo noticia de que se hubiese ejecutado en el teatro: no hubo en todo el siglo XVI en el cual imitamos toda la poesía lírica, bucólica, elegiaca y aun epopeya, todos los buenos modelos y autores griegos y latinos, no hubo en el dramático mas que una composicion clásica original digna de alguna atencion. Esto en el género clásico porque aun la comedia de los *Menecmos* de Timoneda de que ya hemos hablado y que es una escelente composicion no se puede llamar original, pues su antecedente es una comedia de Plauto y no es propiamente mas que una imitacion ó refundicion. Este hecho á saber que habiendo en todos géneros de composicion poética imitado á los antiguos en este siglo XVI y aun en algunas sobresalido en gran manera como en el género bucólico, y elegiaco en el dramático imitado de los antiguos no se hizo nada de provecho, sino la tragedia del P. Ber-

mudez, lo debemos consignar en la memória, mayormente cuando en el género novelesco inventado por Naharro vienen las composiciones de este y algunas son buenas, las de Lope de Rueda que son mejores y las de Timoneda.

Con estos hechos pues y estos antecedentes podremos entrar ya á estudiar la nueva forma que dió al teatro español Lope de Vega, el carácter de su género, el mérito de su género. Mi intencion es probar que este género de Lope de Vega prescindiendo de los defectos de ejecucion de los cuales hablaré, es un género que no debe ser despreciado ni desechado, es un género de que han sacado grandes recursos los teatros testrangeros; es un género que es propio y esencialmente español y que será muy dificil escribir en otro género composiciones dramáticas que puedan producir grande efecto sobre el auditorio. Esta esplicacion que es la mas importante de todo el curso la empezaré en la leccion siguiente.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

10ª Leccion — Primera de Lope de Vega.

En Lope de Vega concluyó su obra el Sr. Moratin, limitada á la descripcion de los Orígenes del teatro español. Por consiguiente carecemos de testo para el estudio de las épocas de este insigne dramático y siguientes. Nasarre en el discurso que antecede á su edicion de las comedias de Cervantes y Velazquez en sus Orígenes de la poesía española se manifiestan demasiado enemigos de nuestro teatro antiguo para que merezcan ni aun ser leidos. Los que prefieren las insufribles tragedias de Montiano y Luyando á los dramas de Lope, Calderon y Moreto, demostraron bastantemente que carecian de gusto y de justicia, y que decidieron la cuestion sin haberla entendido. Moratin el padre, hombre de mas genio y conocimientos que Velazquez y Nasarre, siguió sin embargo sus mismas opiniones que eran las de los literatos de su época, es decir, de la segunda mitad del siglo XVIII, y escribió como prólogo de su infelicísima comedia *la Petimetra*, un discurso en que trataba de probar que Lope, Tirso, Calderon y Moreto habian hecho muy mal en interesar á los espectadores de sus dramas, y en no haber dado al teatro composiciones tan insípidas como la *Petimetra*. Todas estas opiniones nacieron en la época que hemos designado de la preocupacion universal que hubo entre nuestros literatos á favor de la literatura francesa. Leíase á Racine, Corneille y Voltaire, aprendíase de memoria el arte poético de Boileau, y nuestros antiguos poetas dramáticos quedaron condenados al olvido: hasta el grande Moreto, autor de la comedia *de fuera vendrá quien dè casa nos echará*, drama que representaban entonces tan neciamente nuestros literatos. En vano Huerta, hombre de mas instinto poético que genio ni instruccion trató de demostrar el mérito de nuestro antiguo teatro, saqueado sin piedad en el siglo XVII por los dramaturgos franceses: en vano el gran Corneille habia confesado con la sinceridad propia del verdadero genio, lo mucho que debió á nuestros dramáticos. Quedó como una verdad inconcusa entre los literatos españoles del siglo XVIII, que las comedias escritas en el siglo anterior debian condenarse al fuego como los libros de caballerías de Don Quijote.

Mi objeto en los estudios que vamos á emprender, es apelar de esta sentencia injusta y mostrar lo bueno y lo malo de aquel teatro.

El que le dió su verdadero carácter fue Lope de Vega; talento de primer órden, hombre instruido en todo lo que se sabia en su tiempo: genio universal, favorecido con la frecuente inspiracion de las musas en todos los ramos de poesía que cultivó con mas ó

menos éxito: pero que carecia de los conocimientos y del tino filosófico necesarios para distinguir la erudicion bien dirigida de la pedantería, la verdadera fluidez en la versificacion del prosaismo, y el mérito de los trozos de poesía inspirada de los que solo eran renglones de un cierto número de silabas. No hay buen poeta que no haya quemado un gran número de versos suyos mejores que una inmensa parte de los que se conservan de Lope de Vega: pero no nos olvidemos de decir, que cuando es bueno, cuando escribe dictándole las musas, pocos hay que le igualen.

En cuanto al estado del teatro en su tiempo, hay que hacer algunas observaciones materiales que tuvieron grande influencia en el giro que el comunicó á la poesía dramática. En el tiempo que empezaron á representarse sus comedias, esto es, en la penúltima decena del siglo XVI, se habian construido en Madrid los dos teatros del *Príncipe* y de la *Cruz*: pero era árbitro de ellos el vulgo: por que en la corte del emperador Carlos V y del rey Felipe II solo se representaban comedias y dramas italianos. Hasta Felipe IV, esto es, hasta 1621 no entró en palacio la musa española de la escena: por que Felipe III su antecesor, príncipe demasiado devoto, no conocia diversiones. Las prácticas dedevocion eran su único recreo en los momentos que le dejaba libre el grave peso del imperio español: carga demasiado grande para sus débiles fuerzas.

La corte pues, tomaba poca ó ninguna parte en las diversiones teatrales: como no se habian formado en Madrid las académias literarias, tan frecuentes despues, y que el mismo Lope de Vega contribuyó á formar; la literatura, la poesía y el buen gusto estaban por decirlo asi, diseminados en todas las provincias: y en Madrid, que empezaba entonces á ser corte, habiendo sido antes muy varia é inconstante la residencia de los reyes, no existia aun ningun cuerpo, ninguna institucion literaria que pudiese servir como de norma y modelo del buen gusto. Las compañías cómicas, que hasta entonces corrian las provincias, se fijaron en fin en Madrid y en las ciudades principales: pero los teatros no subsistian sino por la paga que dejaban á la puerta los espectadores: y estos eran por consiguiente árbitros del mérito de piezas y actores.

En cuanto á las piezas no podian juzgar de ellas, sino por por las ideas y lecturas habituales de la gente acomodada: y estas en aquella época se reducian á novelas y libros de caballería, porque aun no habia escrito Cervantes su Quijote y los que eran mas instruidos en la clase de *ingenios legos*, esto es, que no seguian carrera literaria, se dedicaban á la lectura de las grandes hazañas, (algunas aunque verdaderas, tan increibles quizá como las novelas mas fabulosas); que emprendieron y llevaron al cabo los españoles en aquel siglo. De un auditorio embebido en lecturas de esta especie y en las ideas que les son consiguientes: de una nacion, cuyo carácter todo de accion, se habia formado en una lid religiosa y

contínua de ocho siglos, terminada por victorias brillantes y por una supremacía militar y política reconocida en toda Europa, y estendida á un mundo nuevo, ¿podia exigirse que se contentase con una fábula sencilla, llena de diálogos interminables? Querian ver en el teatro batallas, amores, celos, desafios: en fin, todo lo que estaban acostumbrados á hacer. ¿Podrian los espectadores de aquel tiempo enfrenar su imaginacion á ver solo lo que pasaba en un sitio determinado, cuando muchos de ellos estaban acostumbrados á volar de un estremo á otro del universo enmedio de peligros de toda especie? Lope de Vega dice en su *Arte nuevo de hacer comedias.*

. . . . . . La cólera
De un español sentado no se templa
Sino le representan en dos horas
Hasta el final juicio desde el Génesis.

Estos versos revelan en el que los escribió un gran conocimiento instintivo de la nacion y del auditorio para el cual tenia que escribir: prueban que los españoles necesitaban de mucha accion en las composiciones teatrales; y por consiguiente que no era posible sugetar el drama á las reglas de la verisimilitud material en nuestro teatro.

Lope, hombre de vastísima lectura y erudicion, conocia los modelos de la antigüedad griega y romana: la poética de Aristóteles, la carta de Horacio á los Pisones en fin, las reglas y preceptos de la dramática en los géneros que conocieron los antiguos. Pero ya hemos visto que atendido el estado material de nuestra escena en su tiempo, era imposible resucitar el sistema sencillo de los griegos.

No le era menos imposible, atendiendo á los modelos que dejaron sus antecesores. Ya hemos visto que las obras de Naharro, Lope de Rueda, Timoneda, Virues y Juan de la Cueva; pertenecian todas con muy pocas escepciones al género novelesco, de accion, de aventuras, de lances imprevistos. Hemos visto tambien que las imitaciones de los antiguos en el género cómico, mas complicado entre los romanos que entre los griegos, y mas parecido al novelesco que al género trágico, lograron alguna aceptacion entre nosotros: pero que en cuanto á tragedias, solo se escribió una en el gusto de los antiguos, que fué la *Nise laureada* del P. Bermudez: pues en la *Nise lastimosa*, arrebatado del gusto antiquísimo de los españoles en mezclar lo serio con lo burlesco, introdujo por gracioso el menos festivo de los personages, que es el verdugo, diciendo chanzas al arrancar el corazon á los asesinos de Doña Inés de Castro. En fin, hemos visto que Lupercio de Argensola, queriendo dar mas accion á sus tragedias, no hizo mas que aglomerar atrocidades.

El génio dramático de Lope de Vega necesitaba un tipo, un género que enriquecer. El de la imitacion de los antiguos era antipático con el carácter español de aquella época; y no habia producido nada que gustase ni que mereciese gustar: el que habia sacado Na-

harro era mas popular, y ademas habia complacido al público y con mucha rason, en muchos dramas de Lope de Rueda y de Timoneda. ¿Qué hizo? Encerró los preceptos con seis llaves, como dice en *su arte nuevo de hacer comedias*, dió libre rienda á su fantasía y á su instinto, cautivó á sus espectadores, se coronó por monarca de la escena, y creó *el Drama español*, asi como Shakespeare creó casi al mismo tiempo el drama inglés.

Hemos dicho que Lope fué creador del drama español: y esta cuestion no se contradice con la que ya hemos asentado de que Naharro fué el primero que escribió comédias novelescas; y que le siguieron Rueda y otros muchos; porque hasta Lope no existieron mas que las formas y el esqueleto de este género. Lope fue quien le dió, por decirlo asi, *carnes*, movimiento, vida, interés: quien convirtió el esqueleto en una persona. No hizo mas que tomar el tipo de sus antecesores y él lo vistió, desterrando la rudeza primitiva: y lo adornó con todas las galas de la poesía: introdujo en él una accion interesante, bien espuesta y bien seguida; dió color y carácter fijo á los personages: en una palabra, convirtió en verdadero drama lo que antes solo era un agregado de escenas.

Causa asombro el número de composiciones dramáticas que escribió: pues llegan á 1800 comedias y 400 autos sacramentales. Mas de ciento, por confesion del mismo Lope.

en horas veinte y cuatro
salieron de las musas al teatro.

Era imposible que escribiendo con tanta precipitacion, pudieren ser todas iguales en mérito; pero de las que conocemos, ninguna es enteramente despreciable. Siempre hay algo que estudiar en la menos buena, señaladamente en materia de combinaciones y situaciones dramáticas: en las cuales fue el mas fecundo y felíz de cuantos ingenios han existido. Puede decirse que Lope inventó y al mismo tiempo apuró cuantas fábulas pueden ponerse en escena, y que no dejó á sus sucesores mas mérito que el de imitarle.

El señor Moratin en sus *Orígenes del teatro castellano*, á pesar de que segun sus opiniones no hay ni puede haber verdadero teatro sino el llamado comunmente *clásico*, es decir, el ajustado á las reglas del arte que nos dejó la antigüedad, disculpa á Lope de Vega de la acusacion que le hacen Nasarre y Velazquez de haber corrompido el drama español. Harto corrompido estaba ya por Cuesta y Virues. Admirado nuestro sábio historiador del talento dramático y la fecundidad de Lope, solo dice que decoró y que pudiera haberse esperado mas. Pero ya hemos visto que atendido el gusto del auditório, no era lícito ni aun al mismo Lope adoptar otro género que el que siguió. El tipo estaba dado, y no era lícito variarlo. El lo perfeccionó.

Pero debemos pasar mas adelante, y mostrar las causas filosóficas que influyeron en el gusto general de los españoles en aquel

siglo: causas qué no permitian al drama clásico aclimatarse entre nosotros. Ahora no vamos á justificar á Lope de Vega; sino á la nacion española.

Nadie ignora que las representaciones escénicas no pueden agradar, como tampoco ninguna obra de literatura, sino satisfacen las necesidades morales é intelectuales de la nacion que las lee ó ve representar. Nadie ignora tampoco que los españoles cuya cuna fueron las montañas de Asturias y de Sobrarbe no han debido su existencia como nacion independiente sino al principio religioso del cristianismo. Sin él, no hubiera existido la muralla de bronce que se interpuso entre ellos y los musulmanes; ni la necesidad de que uno de los dos pueblos pereciera ó fuese arrojado de la península.

En efecto, ¿Porqué los españoles què resistieron doscientos años á la dominacion romana se avinieron despues tanto á ella, que fue la provincia mas quieta y pacífica del imperio hasta la invasion de los barbaros? Porque se arraigarron en España los principios sociales de la civilizacion romana; la religion de los romanos, los usos, las costumbres, las leyes; y no fué dificil hacer adoptar la civilizacion de Roma á los pueblos que antes no tenian ninguna. ¿Porqué se convirtieron tan pronto los españoles y visigodos en una sola nacion, á pesar de la diferencia entre vencedores y vencidos? Porque el principio social era el mismo en àmbos pueblos, el cristianísmo: y á pesar de las disensiones políticas, por lo menos en el templo, eran todos conciudadanos. Esta comunidad no podia existir entre españoles y musulmanes: la religion de estos se fundaba en la fuerza: la de los cristianos en la inteligencia y en el progreso. La cruz y la media luna no podian coexistir, porque eran inconmensurables entre si.

Los españoles formaron pues, una nacion, porque eran cristianos; y una monarquía, por la necesidad perpétua de pelear. Esta monarquía llegó á ser absoluta, primero en las ideas de los hombres y despues en el hecho, cuando su cetro se estendió á dominios y territorios que el sol no cesaba de alumbrar en su curso diario. La gloria militar y la conquista, ahogaron como sucede siempre, los principios de libertad, que forman la política primitiva de todos los pueblos. El principio religioso y el principio monárquico estaban en su mayor auge en la época del mayor poder de la nacion esto es, á fines del siglo XVI; cuando se incorporó la corona de España, la de Portugal con todos sus vastos dominios en Africa, en la India y en el Brasil. Por consiguiente las primeras pasiones de los españoles eran la devocion religiosa y la monarquía: la ambicion de adquirir gloria por las armas y de ennoblecerse, como habian hecho sus antepasados. El amor, pasion universal de los hombres, exaltada por el clima en la parte fisica, habia recibido una modificacion moral por el principio religioso, que ligaba al matrimonio las ideas de proteccion, de preferencia y de honor. El honor, único ti-

tano de las almas heróicas, unió necesariamente al sentimiento del amor el de los celos: pasion de los pueblos meridionales y que ademas nos inocularon los árabes, ó por lo menos contribuyeron con su egemplo á exaltarla.

Hemos recorrido pues, las principales afecciones de nuestra nacion en aquella época: devocion, lealtad, honor, bien ó mal entendido, ambicion de gloria, idolatría del bello sexo, celos infernales: he aqui los elementos de un caballero español en aquella época.

De aquí se infieren dos consecuencias importantes: la primera, que la esfera dramática en la cual debian describirse todas estas pasiones, se habian estendido notablemente en comparacion de la de los griegos y romanos, limitada al patriotismo, la venganza y el amor físico: la segunda, que el modo de describirlas debia ser muy diferente porque el principal interés para los espectadores, griegos era la lucha del héroe con la adversidad: para el auditório español era la lucha del héroe consigo mismo; esto es, la pugna entre la pasion y el deber: pugna desconocida entre los antiguos: porque sólo tiene de fecha la legislacion del cristianismo. Ese fue el *cuchillo* que Jesus vino á *lanzar* sobre la tierra, y que espresó muy bien cuando dijo á sus discípulos: *non veni pàcem mittere sed gladiam.*

Ya hemos visto cuando hablamos de la *venganza de Agamenon* de Sofocles, traducida por Fernan Perez de Oliva que Clitemnestra, entregada á los placeres del adulterio y de la venganza no siente el menor remordimiento, ni por el mal trato de su hija ni por el odio á Orestes de quien sabia era aborrecida: vemos á Orestes presentarse en la escena, atravesar serenamente á instancias de su misma hermana el pecho de Clitemnestra, de su propia madre; ¿ en qué teatro de naciones cristianas podrian sufrirse con serenidad semejantes atrocidades? ¡ un hijo que da la muerte á su madre por vengar á su padre, pero sin remordimiento, sin repugnancía ninguna! ¡ una muger adúltera que ha dado muerte á su esposo y aborrece á sus hijos!: en ningun teatro donde dominase, donde hubiese solamente idea de moral cristiana podian sufrirse semejantes atrocidades. En el teatro antiguo se sufrian porque eran conformes á las ideas del pueblo mismo: el verdadero contraste del hombre entre la pasion y el deber no nació sino en los teatros cristianos cuando se restablecieron las letras, en el siglo XVI. y aun á fines de él. Los antiguos hasta cierto punto conocieron la lucha, el contraste entre las pasiones. Leáse la carta de Elena á Paris entre las heróidas de Virgilio, lease la de Fedra á Hipólito entre las mismas y se verá que estas dos mugeres entregadas á su pasion solo luchan con la vergüenza, con el temor de lo que de ellas dirian despues, mas no luchan con el deber, mas no luchan con la obligacion. Esta lucha no era conocida entre los pueblos de la antiguedad, pero de ella no podia prescindirse en un teatro cristiano. El hombre en virtud de los principios del cristianismo

está dividido en dos, digámoslo así, el uno que oye y sigue la voz de las pasiones; el otro que refrena las mismas pasiones, que las somete al yugo de la obligacion. Esta lucha es justamente la que constituye el mérito de los dramas modernos, y no solamente de los dramas modernos que llamamos *novelescos ó románticos*, porque la palabra no hace al caso, sino aun de estos mismos dramas que llamamos *clásicos*. Los poetas franceses del siglo XVI, Corneille, Racine, y aun en el nuestro Voltaire y sus imitadores estan llenos de estos contrastes. Comparese sino, porque este es el modo de adelantar en materias de buen gusto, la Fedra de Racine con la Fedra de Eurípides y de Séneca. Se verá que en la primera Fedra, en la de los poetas de la antigüedad, Fedra no tiene el menor remordimiento por entregarse á la pasion incestuosa que la devora. ¿Sucede lo mismo en la de Racine? No, porque casi todas las reflexiones de Fedra son á favor de la virtud, asi como casi todos sus movimientos son á favor del crímen. Esta es la descripcion, este es el contraste que no se vieron jamas en los dramas de Sofocles y de Eurípides y forman todo el mérito de los modernos. Ahora bien, la descripcion de este hombre interior luchando consigo mismo no puede hacerse tan sencillamente como la descripcion de una lucha genérica.

Orestes llega, se vale de ciertos medios para introducirse en el palacio, da muerte á su madre, da muerte á Egisto, logra su venganza y la tragedia se acaba porque está acabada la accion. Esta sencillez no puede sufrirse entre nosotros, queremos saber que es lo que piensa Orestes, como siente en su alma la resistencia que en todo corazon noble debe oponer el amor á su madre, la piedad filial, con la obligacion de vengar al padre. Esta lucha es la que precisamente interesa en nuestro teatro, y nos hace poner á Orestes en muchas y diversas situaciones para conocer precisamente sus encontrados afectos, sus verdaderos combates interiores, en los cuales unas veces triunfa el deber y otras la pasion, y sino se espresa así no puede ser la accion perfectamente conocida del espectador. De aqui se infiere una consecuencia muy sencilla, que es; que esta lucha interior de estos afectos se estrellaría con las leyes de la verosimilitud material que nos dejaron los antigüos: esto no puede hacerse ni en el término de 24 horas, ni en un solo lugar, ni en un solo sitio: en una palabra, que las unidades de sitio, tiempo y lugar no pueden ser aplicables á un drama que haya de interesar á los espectadores modernos. Aqui puede hacérseme una objecion muy grave y es, que como Racine, Corneille, Voltaire y otros autores franceses se han hecho célebres por su obediencia á aquellas leyes sin faltar por eso á la descripcion de esos contrastes? ¿cómo han podido unir esas dos cosas que yo digo son incompatibles? En primer lugar que para unir estas dos cosas incompatibles, que verdaderamente lo son, han faltado conservando

la verosimilitud material, á la verosimilitud moral, porque muchas veces se han visto obligados á reunir en un solo sitio personas que no podian nunca estar juntas en él; porqué se han visto obligados á hacer ficciones moralmente inverosímiles: y otras veces se han visto obligados á aglomerar en un solo dia un gran número incidentes imposibles de pasar dentro del término de 24 horas. Pero hay mas; ese contraste que para nosotros es el principal mérito, y debe serlo, del drama moderno, no existe en ellos. Compárense sino en la pieza mas perfecta de todas las tragedias de Voltaire que es la *Jáira*, compárense con cualquiera de las comedias de Calderon en que se trata de pintar un marido celoso: y obsérvese que inmensa diferencia hay entre una y otra descripcion. ¿Qué es Orosman en la tragedia de Voltaire? Un celoso cualquiera: no tiene un caracter particular; todo hombre verdaderamente enamorado, y verdaderamente celoso, digo que hará las cosas que hizo Orosman. No sucede asi en Calderon. En cinco diferentes composiciones trata de esta materia, de un marido celoso que quiere vengar su honor, y en cada una de ellas cada uno de estos hombres es un individuo particular que si se presentase ante nosotros le reconoceriamos al momento sin titubear. El *Tetrarca de Jerusalen*, ama y siente los celos de una manera diversa que Don Jaime Antonio de Solís en el *médico de su honra*, que Don Lope de Almeida en *á secreto agravio secreta venganza*, que Don Juan en el *pintor de su deshonra*; todos son hombres diferentes, y en ellos se ven en diversos amantes pintados los caracteres del amor y delos celos: en ellos se ven diferentes *individualidades*, permítaseme esta voz que me parece que es la única que puede describir lo que quiero decir, esto es, la pasion descrita en general y aplicada á un hombre en el cual ella se modifica ¿En que se parece á esto el Orosman de Voltaire? ¿En qué el terible moro de Venecia, el terrible Otelo? Pocas espresiones hay en la tragedia de Voltaire en las cuales se conozca el carácter particular que tomó el amor y los celos en Orosman, pero ¿quién no ve en la tragedia de Shakespeare cuan diferente debe ser la manera de amar y de tener celos en un moro terrible, en un hombre bárbaro acostumbrado al infortunio toda su vida y para quien el amor es toda su esencia, porque es la única sensacion agradable que ha esperimentado jamás? Desde luego puede concebirse que efecto debe producir en este hombre la pasion de los celos cuando una vez llegue á poderla justificar. Yo quisiera que se comparase el Otelo original de Shakespeare con la tragedia del Otelo refundida y arreglada ya á las leyes del teatro antigüo por Ducis, un célebre humanista frances, que es la misma que tenemos en castellano y la que se echa en nuestros teatros. El Otelo de nuestro teatro por el mero hecho de ser una tragedia arreglada es un desatino, porque yo jámas he podido entender ni en la lectura ni en la representacion

porqué aquel hombre mata á aquella muger ¿Y porqué? porque los movimientos que se notan en aquel hombre celoso no estan bastante justificados con las escenas anteriores, en las cuales debia describirse lo que era antes de amar para comprender lo que seria despues de casado con la que amaba. Sino se ve todo esto con una suma claridad es imposible se entienda porqué por un pañuelo dió muerte á la muger á quien adoraba. Esto no se entiende en la tragedia de Ducis. La tragedia de Shakespeare á pesar de los yerros que en ella puede haber contra las reglas de verosimilitud material, es admirable: la de Ducis es un disparate porque aunque se observen las reglas de esta verosimilitud, estan enteramente olvidadas las reglas de la verosimilitud moral que es la primera que debe haber en el teatro.

Por todas estas razones, por la naturaleza de la accion que necesitan espresar los dramas modernos, se ve que la sencillez griéga y latina era ya imposible en nuestro teatro y que solo se puede describir con ella una accion sencilla, pero no lucha interior de las pasiones entre si, ó de las pasiones con el deber y que era preciso dar mas ensanche á este círculo. El auditorio español de aquella época no hacia las reflexiones que yo hago, pero es claro que si hubiera podido hacerlas las hubiera hecho; y su gusto, tiene bastante fuerza para mi para estudiar cuales eran las ideas y sentimientos de la nacion en aquella época, á las cuales tenian que sujetarse por precision los que escribian para ella. Yo no puedo creer que una nacion entera como la española apetecia y aplaudia el drama de Lope de Vega y lo ensalzaba tanto y con tanta vehemencia y aun en el dia se aplaude, sino porque satisfacía las necesidades morales y los sentimientos de la misma nacion. Casi al mismo tiempo Shakespeare creaba el drama inglés y lo creaba con la misma independencia de las reglas antiguas que Lope de Vega; y adémas tenia el drama inglés examinándole en general y sin intencion de despreciarle otro defecto que era el de la groseriá, cosa de que se encuentran muy pocos ejemplos en Lope y sus imitadores. Estudiemos un poco el drama inglés porque la conducta de Shakespeare, de ese génio de las tempestades servirá mucho para hacer conocer la de Lope. ¿Porque motivo logró tanto aplauso en Inglaterra? ¿Como lo logra en el dia y lo logrará eternamente mientras exista la nacion inglesa? Porque se dirigiá á satisfacer las necesidades de la nacion inglesa, despues de la reforma, despues que empezaron á aglomerarse todos los elementos de vaivenes políticos. Porque escribió á fines del reinado de Isabel, en una época en que ya todas las tempestades políticas aglomeradas por los principios de la reforma iban á caer sobre Inglaterra, como en efecto tardaron poco en caer en el reinado siguiente y mucho mas en el de Carlos I ¿Y diremos que este teatro es despreciable, porqué en el no se observa la misma marcha que se observa en el *Edipo* de

Sofócles ó en la *Electra* de Eurípides? Esto no seria justo; seria condenar una nacion entera á una cosa imposible, á la falta de gusto; es imposible que una nacion entera carezca de gusto, carezca de tacto para aplaudir lo que deba aplaudirse.

Algunos han acusado á Lope de Vega valiéndose de las mismas espresiones de él, de las espresiones en que él mismo censura su genero: estas espresiones están consignadas en *su arte nuevo de hacer comedias* que existe en el 4.° tomo de la coleccion de sus obras impresa por Sancha. Escribió este arte á principios del siglo XVII; pero ya hemos dicho que empezó á dar comedias desde los años 80 del siglo anterior: á principios del XVII escribió este arte y fué una de las materias que le señalaron en la Académia de que era individuo, porque ya hemos dicho que en esta época precisamente empezaron á crearse academias literarias en Madrid. A una de ellas pertenecia Lope de Vega y habiendose señalado á los individuos varios asuntos en verso ó prosa le tocó á él este: escribia para literatos instruidos, para hombres que conocian los preceptos de Aristóteles y Horacio. Lope de Vega conocia lo que habia hecho, pero no podia defenderlo porque los estudios filosóficos no eran de su época, y se vió pues, obligado en un arte á disculparse con el gusto del público: se vio precisamente obligado á condenar todo lo que habia hecho y por eso dijo:

Y cuando he de escribir una comedia
Encierro los preceptos con seis llaves
Saco á Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que no me den voces, que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos;
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron,
Porque como las paga el vulgo es justo
Hablarle en necio para darle gusto"

Y al fin del mismo arte en el cual da algunos preceptos útiles, y otros impertinentes dice:

Los trages nos dijera Júnio Polus
Si fuera necesário, que en España
Es de las cósas bàrbaras que tiene
La comedia presente recibidas
Sacar un turco un cuello de cristiano,
Y calzas atacadas un romano,
Mas ninguno de todos llamar puedo
Mas bàrbaro que yo, pues contra el arte
Me atrevo à dar preceptos, y me dejo
Llevar de la vulgar corriente, à donde
Me llaman ignorante Italia y Francia.
Pero; ¿qué puedo hacer, si tengo escritas
Con una, que he acabado esta semana,
Cuatrocientas y ochenta y tres comedias,

Porque fuera de seis las demas todas
pecaron contra el arte gravemente

Bien se ve que aquí no trata de formar un sistema: censura sus composiciones porque estan contra el arte que conocian los antigüos, que él alaba no por otra razon. Pero el verdadero sentir de Lope de Vega acerca de sus comedias, y que prueba que él las estimaba en mas de lo que dijo en el arte, se halla en su *Egloga á Claudio* y no se porque la llama asi debiéndola llamar *epistola*. Esta égloga está en el tomo IX de la ediccion de Sancha y hablando de los poetas que le siguieron y le imitaron, y algunos de los cuales se habian hecho sus enemigos dice asi:

Débenme á mi de su principio el arte
Si bien en los preceptos diferencio
Rigores de Terencio
Y no negando parte
A los grandes ingenios, tres ó cuatro,
Que vieron las infancias del teatro.
Pintar las iras del armado Achiles
Guardar á los palacios el decoro,
Iluminados de oro,
Y de lisonjas viles,
La furia del amante sin consejo,
La hermosa dama, el sentencioso viejo.
Y donde son por ásperas montañas
Sayal y angeo, telas y cambrayes,
Y frágiles tarayes,
Paredes de cabañas,
Que mejor que de pórfidos linteles
Defienden rayos jambas de laureles.
Describir el villano al fuego atento,
Cuando con puntas de cristal las tejas
Detienen las ovejas,
O cuando mira exento
Cómo de trigo y de maduras ubas:
Se colman trojes y rebosan cubas.
¿A quién se debe, Claudio? ¿y á quién tantas:
De celos y de amor definiciones?
¿A quién esclamaciones?
¿A quién figuras, cuantas
Retorica inventó? que en esta parte
Es hoy imitacion lo que hizo el arte.

Estos versos muestran que él estimaba sus comedias algo mas de lo que se veía obligado á confesar cuando hablaba á una academia, cuando ventilaba los principios como literato, y que estimaba en mas los aplausos del público que las reglas de Hosáno y Aristóteles sancionadas por la antigüedad.

Otra de las acusaciones que se han hecho á Lope es la mezcla de lo serio con lo jocoso: esto no fue invento de Lope; ya hemos visto que estaba introducido desde los tiempos de Juan de la

Encina, le hemos visto y notado en algunas de sus églogas: es un medio bastante dramático ver como el vulgo recibe las ideas y sentimientos y acciones de los altos personages. Este medio se funda en la espresion de Horacio:

Quidquid delirant Reges, plectuntur Achivi.

Al público le interesan los desaciertos ó las grandes acciones de los personages ilustres: los griegos y romanos tenian un medio para indicar esta transmutacion que sufrian los hechos y sentimientos de sus grandes personages en el vulgo, y este medio eran los coros, para los cuales dá reglas Horacio en su epístola á los Pisones. Este ejemplo se imitó en los teatros modernos. Shakespeare en el suyo casi nunca falta á este principio: despues de una escena entre los personages grandes en la cual se versan los grandes intereses del estado, introduce otra del vulgo, de personas bajas, las cuales hablan de la misma materia pero de diferente modo, y ejecutan lo mismo que los graciosos de nuestras comedias, los cuales graciosos hablan de los intereses y pasiones de sus amos, y á veces con mas razon que sus mismos amos, como que estos estan apasionados, y sus criados no. No puede censurarse esto porque siempre es muy dramático é importante ver pasar las grandes ideas y sentimientos por los cauces del vulgo y ver que colorido les dá.

En cuanto á comedias de santos y autos sacramentales no tenemos nada que decir. Hombres para quienes las procesiones y actos piadosos eran una diversion, bastaba que estas mismas procesiones, actos de devocion y milagros se representasen para aplaudirlas.

Todas las objecciones que se han hecho, pues, contra el drama español como lo creó Lope de Vega estan disueltas y solamente nos falta tratar de los dotes y de los defectos de Lope de Vega considerado como un autor dramático, como un poeta dramático. En esta materia entramos en un mar desconocido; no tenemos guia ninguno. Muy poco de esto se ha hablado, porque casi todos los que lo han hecho de nuestro teatro, casi todos nuestros literatos que se han ocupado de él ha sido para decir que no vale nada: pero es imposible que no valga nada una cosa que fué tan aplaudida y por tanto tiempo por toda una nacion, y que aun lo es despues de mas de cien años; yo no diré que todas, pero muchas de las comedias de Lope se han ejecutado y ejecutan con grande aplauso aun de los inteligentes. Es menester pues destruir esa preocupacion que seria muy semejante á la de los ingleses si dijesen que debia pegarse fuego á las obras de Shakespeare; pero no lo dirán seguramente; son hombres que cuidan mas de la glória de su nacion que nosotros.

Sin testo deben seguir las esplicaciones sucesivas porque la obra de Moratin que nos servia de él, acaba aquí: es pues preciso que nos guiemos solo por nuestro propio estudio y escasos conocimientos.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

11ª Leccion = Segunda de Lope de Vega.

La principal dote de Lope de Vega, considerado como poeta cómico, es la fecundidad en inventar situaciones dramáticas interesantes, motivadas en los caractéres y antecedentes de los personages. La invencion que en todos los géneros constituye el principal mérito del escritor, porque un libro sin originalidad es inútil, es tan rica y copiosa en el teatro de Lope, que podemos decir sin temor de engañarnos, que leidas todas sus comedias, apenas estrañaremos ninguna combinacion dramática de otro autor, y nos parecerán las demas fábulas, imitaciones suyas.

La parte de la invencion, es en la que sobresalió Lope de Vega sobre sus antecesores, pobres en cuanto á la accion como Rueda y Naharro, desatinados y delirantes en la aglomeracion de incidentes desligados entre si como Cueva y Virues. La fábula de Lope esta llena de movimiento, de situaciones, de lances: hasta la esposicion misma se hace en accion y no en diálogos ó discursos. Por esta mina copiosa é inagotable de acciones dramáticas; por esta, no diré *arte*, sino *instinto* de revestir con formas escénicas un suceso histórico, una tradicion, una anedcota, un cuento, hasta un proverbio, es por lo que Lope ha merecido justamente el título de fundador de nuestro teatro.

La invencion de los caractéres, que es una parte de las mas esenciales de la poesía dramática, es tambien admirable en él, señaladamente de los caractéres femeniles Nadie ha descrito con mas verdad, ni al mismo tiempo con mas ingenio y por decirlo asi, con mas efusion de alma, la ternura y constancia del corazon mugeril, el valor del bello sexo, en las situaciones mas difíciles de la vida: y la disposicion á hacer los mayores sacrificios por el objeto que aman. Su manera de sentir el amor y los celos estan espresadas en las numerosas comedias de Lope con una variedad admirable, y correspondiente á las casi infinitas situaciones que inventó para describirla.

En los demas caractéres, generalmente hablando, observó la debida decencia. El lenguage del padre anciano no es como el del jóven amante, del monarca poderoso, del criado, del pastor, del villano. Sus graciosos, aunque no personages importantes en sus fábulas como en las de su sucesor Moreto, son criados de confian-

za, por decirlo asi y entran naturalmente en el diálogo sin inverosimilitud ni chocarrerias. La sal cómica de Lope no es cáustica, sino festiva: hace reir sin que la risa sea á costa de nadie, ni aun de los personages que están en escena. La risa que él escita, es de agrado y de complacencia, no de malignidad, como la que escitan Quevedo ó Góngora, y tal vez Cervantes.

Con caracteres bien descritos, con una accion variada y copiosa en movimientos y situaciones, bien espuesta y sostenida hasta el fin, con una versificacion la mas facil y fluida que ha existido en castellano, con un lenguage puro, con pensamientos siempre ingeniosos, aunque no siempre oportunos; y con la gracia cómica que complace sin ofender, no es estraño que Lope, aventajando tanto á sus antecesores en todas estas dotes, se levantase con la monarquía de la escena. La misma abundancia de sus comedias, la misma facilidad con que las escribia, que debia ser un motivo, y justo, para creerlas incorrectas, aumentaba el prestigio: porque todos admiraban, como despues de haber encantado al público con un gran número de comedias, le quedaba todavia caudal para producir muchas mas. Los espectadores esperaban siempre de él cosas nuevas y mejores; y su esperanza nunca fue engañada. Así conservó hasta el fin de su dilatada carrera el aprecio y el amor universal: merecido no solo por su ingenio, sino tambien por su escelente corazon, que nunca conoció las rateras pasiones del odio literario ni de la envidia del ageno mérito.

Concluiremos este elogio de Lope de Vega, que es muy verdadero si se atiende á sus escritos y al retrato que de él formaron sus contemporaneos, diciendo que si la Fontaine mereció ser llamado un *fabulero*, ó un árbol que produce fábulas, Lope con mas razon, debió ser llamado un *comediero*. En efecto producia comedias con mas abundancia y prontitud que la Fontaine fábulas.

Réstanos que hablar de los defectos que en nuestro entender tuvo este insigne escritor cómico, y que pueden reducirse á dos clases: defectos de disposicion y defectos de elocucion. En cuanto á la falta de fuerza cómica que ya hemos notado, no fue defecto suyo, sino de su siglo. Era entonces imposible la comedia de Moliere: es decir, la comedia de caractéres viciosos y ridículos. El poder del gobierno era absoluto á fines del siglo XVI: la autoridad de la inquisicion estensísima y terrible: el estudio filosófico de las pasiones oprimido por el miedo de desagradar á la autoridad civil ó á la eclesiástica: el pundonor, ídolo de los españoles, no permitia alusiones satíricas sin que fuesen vengadas con sangre. Donde no era lícito satirizar ni los abusos del gobierno, ni los de la superticion ó hipocresía, ni los vicios particulares, que se hubieran visto obligados á castigar en el que los describiese, no podian pre-

presentarse en escena ni el *Tartufo*, ni el *Misantropo*, ni *Jorge Dandion* ni el *Avaro*: en su tiempo y lugar haremos ver de que manera los sucesores de Lope hallaron medio de desfogar sin peligro en el teatro su vena satírica. Pero ni la época del fundador de nuestro teatro era apropósito para ello, ni Lope habia recibido de la naturaleza el don peligroso de la sátira. Asi es que habiendo escrito tantas composiciones líricas, dramáticas, épicas, bucólicas y didácticas, el nombre de sátira no se halla al frente de ninguna de las innumerables obras de aquel portentoso ingenio. Volvamos ya á nuestro propósito.

Si la invencion de Lope de Vega, y aun la esposicion de sus fábulas es siempre agradable é interesante, la composicion, esto es, el movimiento de la accion durante la comedia, es casi siempre defectuosa, señaladamente cuando se aproxima el desenlace. Este defecto puede atribuirse á varias causas: pero este defecto existe, y es demasiado esencial para que yo deje de notarlo.

La invencion es del genio, es hija de la inspiracion: pero la composicion lo es del talento y del arte. Las escenas, los diálogos y los versos se hacen dictando la musa de la fantasía: pero la disposicion y el enlace de las diversas partes del drama, de modo que camine siempre á su desenlace, lo prepare, mantenga al espectador suspenso entre el temor y la esperanza, le haga adivinarlo, y se lo presente al fin en el tiempo oportuno como un resultado natural de los sucesos anteriores, y de los caractéres de los personages esto necesita de mucha meditacion, de muchas combinaciones desechadas para elegir la mejor; en fin, de mucha correccion y tiempo.

Aunque concediésemos á Lope de Vega todo el talento maravilloso que desplegó despues su sucesor Calderon de la Barca en la parte de la composicion, era imposible que le hubiese sido útil, si atendemos á la manera con que componia sus comedias. El mismo dejó consignado en su *égloga á Claudio* que mas de ciento fueron compuestas en veinte y cuatro horas: y es muy probable que el tiempo que tardó en las demas no escedió mucho del limitado espacio de un dia. Yo he visto algunos originales autógrafos suyos: y están escritos á todo el correr de la pluma con poquísimas correcciones. Cuando se escribe con esta precipitacion, pueden hacerse algunos buenos versos, algunos diálogos graciosos: puede presentarse una fábula interesante: pueden describirse escenas y situaciones que conmuevan ó diviertan: mas no es posible dar á todas estas partes la union que deben tener, si la composicion del drama ha de ser buena. Es preciso desechar unas cosas, corregir otras, substituir á una combinaeion poco motivada otra que lo esté: y Lope no tenia tiempo para detenerse á este trabajo. *Quod scripsi, scripsi*, es la divisa de todos los que componen con precipitacion.

Su manera de trabajar era la siguiente: cuando ya habia formado en globo el asunto de su drama y decidido alguna de sus principales situaciones, empezaba á dialogar y escribir versos. La esposicion era generalmente buena; porque al principio de su trabajo no estaba cansado todavía. Continuaba el drama, y no paraba nunca. Ostigado por la estrechez del tiempo añadia escenas á escenas, mezclando en ellas con muy buenas situaciones cuantas gracias ó ingeniosidades le inspiraba su fecundo talento; pero sin ninguna ó muy poca prevision del desenlace. Cuando llegaba este, ó hacia intervenir un nuevo y desconocido personage, que desempeñaba el mismo oficio que las divinidades en algunas tragedias del paganismo, ó bien descubria un secreto que pudiera haberse descubierto en la primera ó segunda jornada, ó en fin, violentaba los caractéres de los interlocutores para acabar la comedia.

Este cuadro que hemos formado no es hecho á placer: porque rara vez se nota en los dramas de Lope aquella unidad de intencion, aquel lazo que une todos los pormenores á la accion principal, aquella marcha en fin, siempre progresiva de la fábula, aquella conexion íntima de todos los incidentes, que admiramos en Calderon, y que es la perfeccion del arte. En Lope hay frecuentemente lances y situaciones, de las cuales parece que se olvida el autor en el progreso del drama, sin sacar partido de ellos. Y en cuanto á la importunidad de los desenlaces, bástenos citar la comedia del *Perro del Hortelano*, bastante comun y repetida en nuestro teatro. Una condesa, enamorada de su secretario, le impide que quiera á otras mugeres: mas no se atreve á casarse con él por ser desigual suyo. Al fin, vencida de sus deseos, hizo esta transacion con su vanidad, y fue que dicho secretario fingiese ser hijo de un gran caballero: la ficcion se hace: pero Lope no contento con aquella grandeza fingida, introduce al fin de la pieza á un conde que viene de luengas tierras buscando á su hijo perdido en la niñez y averigua que este hijo es el mismísimo secretario: de modo que la ficcion sirvió de profecia á la realidad

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

La misma causa que impidió á Lope de Vega componer bien sus dramas, es en nuestro entender la que introdujo tantos defectos é incorrecciones en la versificacion, no solo de sus comédias, sino tambien, y aun mas, en sus demas obras. Digo *aun mas*, porque en las composiciones líricas, bucólicas y épicas, no se sufren los defectos de prosaismo de que tanto adoleció, por no poder ó no querer corregir, este insigne poeta.

Pero hay en sus obras otros defectos de elocucion, independientes del prosaismo Tal vez se enreda en cuestiones escolásticas que no vienen al caso: y entonces no se desdeña su musa de las

frases y nomenclatura de la escuela. Otro defecto suyo, es el de citar autores, y discurrir y disputar sobre los pasages. Tal vez toma sus comparaciones ó de fábulas de historia natural: tal vez introduce nombres exóticos de animales, piedras ó vegetales: tal vez en fin, es algo libre y falta á la decencia y á la limpieza. Todos estos defectos podian ser perdonables en su siglo: pero en ninguno puede serlo la elocucion, y mas en un poeta tan fácil, tan fluido, tan perfecto cuando escribia inspirado Si él hubiera corregido sus versos, no tendríamos de él á la verdad los veinte y un tomos en cuarto de la edicion de Sancha, ni hubiera dado al teatro 1800 comédias: pero lo que nos hubiera dejado, habria sido un modelo de elocucion.

Con este motivo me creo autorizado para hacer á los jóvenes alumnos de las musas que me honran con su atencion una advertencia importante. Si sienten en sus pechos el celeste calor de la inspiracion y el noble anhelo de la gloria literaria, vivan persuadidos de que el principal mérito de un escrito consiste en la elocucion. No basta ella sola: pero es necesaria. No basta hablar bien: pero al que habla mal no le leerá la posteridad, aunque sus obras no carezcan de mérito bajo otros aspectos: y ademas la buena elocucion sufre un gran número de defectos: y cuando un libro no sirva de otra cosa, sirve por lo menos de modelo de buen lenguage yà prosáico, ya poético, si está bien escrito,

Pero la buena elocucion no se adquiere, principalmente en la poesía, sino corrigiendo mucho. No se apresuren pues, á presentar al público los primeros vuelos de su imaginacion: porque llegará el dia en que ellos mismos, conociendo los defectos de sus ensayos, se arrepientan de haberlos publicado. Pero *Nescit vox missa reverti.*

En nuestro teatro del siglo XVII tienen una prueba de esta verdad. Si la elocucion de los Lopes, Tirsos, Calderones y Moretos hubiera sido tan perfecta y castigada, como se nota en algunos pasages de ellos: si hubieran consultado mas bien á la perfeccion que al número de sus obras, no habria época ninguna de nuestra historia literaria en que su gloria yaciese en el olvido: y no seria necesario que yo emprendiese ahora, quizá con mas osadia que esperanza de buen éxito, resucitarla del sepulcro donde la arrojaron en la segunda mitad del siglo pasado las preocupaciones clásicas de la escuela francesa.

Pero séame permitido levantar la voz contra la injusticia de nuestros literatos. Seguramente se observan en Shakespeare, el padre del teatro inglés, mayores defectos de composicion y de elocucion, que los que hemos notado en Lope de Vega. Yo pregunto: ¿porqué una nacion tan culta y tan instruida como la inglesa le venera todavía? Se me responderá, y con mucha razon, que ape-

sar de sus defectos, tiene bellezas inimitables que los hacen olvidar. ¿Son menos grandes por ventura las bellezas de Lope que sus defectos? ?Ó son los ingleses mas amantes que los españoles de la gloria de su nacion?

La idolatría, y aun la supersticion á favor de Moliere llega entre los franceses hasta tal punto, que no se suprimen en la representacion de sus piezas algunas frases y situaciones poco decorosas, antes bien se repiten con aplauso y se sabe que los franceses, cuyo teatro clásico es castísimo, no sufririan las mismas frases ni situaciones á un nuevo poeta cómico. No aprobamos la escepcion: porque para mi la primer dote de todo escrito, mucho mas si es dramático, debe ser la decencia: pero aplaudo el principio de donde procede el privilegio concedido al genio y á la gloria nacional. Y nuestros literatos del siglo XVIII se dejaron fascinar hasta tal punto, por las producciones de un teatro estrangero, cuyo principio fue debido á las inspiraciones del español, que renunciaron á sus riquezas propias é inagotables por no ficiar una mina pobre y agena!

Confesémos pues, algunos defectos de composicion y de estilo en el fundador de nuestro teatro: pero no desconozcamos sus grandes bellezas: la verdad de sus caracteres, el interés de sus situaciones dramáticas, la viveza de sus diálogos: la facilidad y variedad de su versificacion, y sobre todo, la riqueza y fecundidad de su invencion. Una edicion de comédias escogidas de Lope de Vega es una obra que falta á nuestra literatura: pues la antigua en veinte y cinco ó veinte y seis tomos es ya rarísima.

Digo de *comédias escogidas*, porque entre las que aun se conservan de Lope hay muchas, que solo pueden servir de curiosidad bibliográfica: pero no de modelo ni instruccion literária. El hombre portentoso, que escribió 1800 dramas, no podria con razon aspirar á que todos circulasen en la república de las letras como buena moneda. Será necesario resolverse á condenar á perpétuo olvido aquellos, que no se diferencian de los de Juan de la Cueva ó de Virues sino quizá por la versificacion y el lenguage: señaladamente los históricos y los de santos en los cuales Lope de Vega es muy inferior á si mismo, hablando en general. Los de intriga, ó de capa y espada, como se llamaban ya entonces, son mucho mejores.

Antes de justificar con egemplos, tomados de las obras de Lope de Vega, cuanto hemos dicho acerca de sus prendas y defectos, me parece conveniente distinguir los diversos géneros de drama que cultivó: y aun quisiera estender ó indicar las mejores comédias que escribió en cada uno, á lo menos de las que yo conozco: pues ni todas las suyas he leido, ni todas han visto la luz pública.

Los géneros de drama que escribió Lope de Vega fueron los siguientes. 1.° el de costumbres, en que mas se acercó á Terencio y á Plauto é imitó acaso sobradamente la licencia de los cómicos antiguos. Llamo género de costumbres aquel en que se pintan los vicios de los hombres en sociedad y se retratan sobre la escena; pero ya hemos visto que los defectos que suelen presentar en la sociedad las personas de cierta clase no podian entonces ser representadas en el teatro, y asi en aquellos dramas en que Lope de Vega quiso imitar, quiso acercarse al género de Terencio y de Plauto, quiso ridiculizar los defectos de los hombres, hubo de escoger por objeto de su vena satírica las clases mas inferiores de la sociedad. *El anzuelo de Fenisa* que es una de las mejores suyas en este género; tiene por objeto ridiculizar á una muger galante é interesada: y á los jóvenes que se dejaban engañar de esta y hacerla heredera de sus bienes. Todavía es un poco mas liviana, mas licenciosa otra comedia del mismo Lope *El galante Castrucho o el Rufian Castrucho* que este título tiene en la lista de comedias suyas que trae el mismo Lope en el prólogo del *Peregrino en su patria.* De estas comedias que yo he llamado siempre *Terencianas*, hay muy pocas en la gran coleccion de Lope, pero hay algunas. 2.ª Las comedias de intriga amorosa ó comedias de capa y espada. En este género fué original y mejor que en ningun otro. A él deben referirse muchas en que, aunque se introduzcan reyes y emperadores, la fábula no versa sobre hechos históricos sino sobre intrigas de amor y celos; como *Obras son amores y no buenas razones*; *Sino vieran las mugeres*! y otras muchas. Esta comedia de intriga llamada entonces de capa y espada y que en el dia pudieran llamarse tambien comedia novelesca, es el drama ó genero de drama que mas se cultivó por nuestros cómicos antiguos y en el sobresalió mucho Lope de Vega. El caracter de este género no se deduce del grado ó lugar que ocupan en la sociedad los personages, porque hay muchas comedias asi de Lope como de Calderon y otros en las cuales los interlocutores son reyes, príncipes y personas de la clase mas elevada de la sociedad. Pero no se introducen como reyes ó príncipes sino como amantes y celosos y la fábula no depende de un hecho histórico sino únicamente de una combinacion novelesca inventada por el autor.

3.° Las comedias pastoriles, género que le agradaba mucho y en que imitó *al pastor fido* de Guerini, pero dando mas complicacion é interes á la fábula. Sobresalió en este género por las escelentes descripciones poéticas que admite. En todas las obras de Lope de Vega se ve el interes con que describe las bellezas sencillas, las escenas hermosas de la naturaleza, los placeres de la vida del campo y la sencillez de costumbres que es consiguiente á ella, por con-

siguiente en estos encontraba un ancho campo al género de poesía que él mas amaba. Pero introdujo tambien en estas comedias el mismo gusto novelesco que en las demas. *El Aminta* del Taso no puede decirse que fué nunca para Lope de Vega un modelo; mas tampoco fué el Pastor fido cuya fábula es mas complicada que la que se vé en el *Aminta*. Este pertenece al género clásico en materia de égloga ó en cuanto á poesía pastoril.

4.° La comedia heróica ó de sucesos verdaderos ó de sucesos creidos verdaderos como la historia de Bernardo del Carpio; de esta hizo una comedia que seguramente no es la mejor, *El casamiento en la muerte*. En las comedias de este género se observa en Lope mas celeridad que en otro alguno. Participaban sin duda de los defectos que este género histórico tenia en las comedias de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virues sus antecesores. Alguna de ella como *La mayor victoria de Alemania* fué una comedia de circunstancias. La campaña que hizo en Alemania don Gonzalo de Córdova en la guerra de los treinta años dá el motivo á esta comedia: y en ella el objeto y la intencion y todo está en elogiar el mérito de aquel guerrero: por eso la he tenido por de circunstancias. Alguna otra se encontrará de esta especie entre las infinitas de Lope.

5.ª La tragedia: puso él el título de tragedias á algunas de sus composiciones porque el desenlace era lastimoso, aunque la forma fuese la misma que en sus demas dramas: de modo que no hay mas diferencia entre lo que el llama comedia y lo que tal vez llama tragedia que en la primera el desenlace es agradable y en la segunda es funesto.

6.ª La mitológica: por lo general son comedias de teatro.

7.ª Las de santos: tambien de apariencias teatrales, en las cuales estaba recibido que se introdujesen los demonios saliendo por escotillon, y los angeles por nubes. Estos dos géneros por si son ya bastante inferiores, el uno por ser de una creencia que no nos pertenece porque no es del catolicismo, y el otro por acercar demasiado al auditorio los objetos de su creencia. No tienen en Lope bastante mérito. Otra cosa sucede en Calderon como veremos cuando lleguemos á él.

8.ª La filosófica ó ideal, en que se conoce la intencion de desenvolver alguna maxima de moral universal; género en que Lope se elevó apenas sobre la comedia de intriga y que Calderon llevó despues á un alto grado de perfeccion. Ya he dado este nombre de filosófico á este género de comedias por cuanto tiene por base una máxima de moral, la he llamado tambien ideal porque en ella se prescinde de la historia, de la verosimilitud y de toda situacion esterior; no se contempla por decirlo asi mas que una máxima encarnada en los personages mismos de la fábula. Con citar la *Vida*

es sueño de Calderon doy á conocer cual es el tipo de este género. Hay reyes y príncipes en ella, que no han existido jamas: alli no hay mas que la máxima de que la *vida* no es mas que un *sueño* y que importa mucho obrar bien para cuando despertemos. Algunas de estas comedias tiene Lope, pocas; pero no puedo dejar de citar en este momento una hermosísima suya, *Las flores de don Juan* en la que se ven dos hermanos de los cuales el uno es rico y malo, y el otro era pobre pero lleno de prendas muy recomendables. La suerte cambia y el rico llega á ser pobre y habiendo en su riqueza maltratado mucho á su hermano es luego en su pobreza socorrido por el mismo hermano que habia llegado á ser rico.

Los entremeses, loas y diálogos de Lope, obras hechas quizá en minutos, tampoco merecen mencion particular. Las de sus antecesores sí, porque caracterizaban los principios del teatro español: pero ya en su época deben llamar nuestra atencion composiciones mas importantes.

Hablaremos de la *Dorotea* porque aunque no es una composicion escita para ser representada ni puede serlo porque coje un libro entero y es mucho mas larga que la tragicomedia de Calisto y Melibea de quien hablamos al principio de estas lecciones, sin embargo tiene la forma dramática y es una de las composiciones en que mas se complacia Lope de Vega, pues en la égloga á Claudio dice de ella:

"Y acaso de mi la mas amada."

Si se atiende á los versos que introduce en la *Dorotea* podremos decir que son los mejores de Lope: las quintillas, los versos del amor premiado, una porcion de sonetos muy hermosos, y un gran número de composiciones líricas que introduce con mas ó menos artificio; su prosa está perfectamente escrita: tiene algunas escenas en que se trata de literatura y manifiesta que él sabia en estas materias, y que acaso no se sabia mas en su siglo. El lenguage es puro, facil, corriente como el de Lope en casi todas sus obras; pero se notan menos equivocaciones. Es una novela puesta en diálogo dramático; asi es que no pertenece á los géneros que hemos examinado pues no es drama ni composicion para ser representada: pero no he querido dejar de dar noticia de ella asi como dimos en su dia noticia de la Celestina.

No es posible señalar con exactitud la época en que fue escrita cada una de las comédias de Lope: pero tenemos un dato para conocer las que escribió antes del año 1603 en que publicó la novela del *Peregrino en su pátria*, inserta en el tomo quinto de la edicion de sus obras hecha por Sancha. Esta es la lista de 338 comédias que insertó Lope en el prólogo de aquella novela; las cuales por consiguiente se escribieron en las dos últimas decenas del

siglo XVI. Las que no esten comprendidas en dicha lista. pertenecen á época posterior.

En la leccion venidera justificaremos cuanto hemos dicho acerca del mérito de Lope de Vega, haciendo el analisis de algunas de sus mejores comedias. En este trabajo y en los que haremos de la misma especie, ó sobre las obras dramáticas de sus sucesores, me auxiliarán algunos de los señores alumnos de esta clase: pero como este trabajo debe ser voluntario, suplico á los que quieran emprenderlo, que dejen sus nombres en la porteria del Ateneo, para que me sean conocidos, y pueda yo designarles la materia que han de tratar.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

12ª LECCION = TERCERA DE LOPE DE VEGA.

Nadie ignora que la antigua comedia de los romanos se reducia á las intrigas de los esclavos, ya para engañar á un rufian, ya para sacar dinero á un padre viejo y avaro: todo con el objeto de que su hijo tuviese medios para lograr sus amoríos. Todos saben tambien de que clase eran estos amoríos, imposibles de describir en la escena moderna. Terencio, con mucha mas filosofía é instruccion que Plauto, aunque con menos fuerza cómica, sacó de esta especie de albañal todo el partido posible, describiendo caractéres muy apreciables, señaladamente en los padres ancianos: y aun el mismo Plauto, que en la comedia de *los Cautivos* hizo la crítica del teatro romano en dos palabras, diciendo que *pocas piezas se representaban en él por las cuales los buenos se hiciesen mejores*, consagró el citado drama á la virtud, asi como los demas lo estaban al vicio: porque no se encuentra en ellos mas que parasitos, rufianes, mugeres perdidas, mancebos ardiendo en amoríos indecentes, y esclavos favoreciendo la lubricidad de sus amos.

Lope de Vega, entre los infinitos asuntos que se le ocurrian para tejer de ellos la fábula de sus comedias, no se desdeñó de elegir algunas, muy parecidas á las del teatro romano. En esta clase de comedias que podrian llamarse *terencianas* ó quizá mejor *plautinas*, olvidó nuestro autor todos los sentimientos ligados al amor en la sociedad para la cual escribia: y así es espantosa en ellas la licencia desenfrenada de su espresion. El que tan bien sabia espresar el amor, y el que tan bien lo espresó en la *Esclava de su galan*, en la *Moza de cántaro* y en otras mil comedias del género que era propio suyo, en el de que vamos hablando solo conoce el *amor físico* por una parte, y el interés por la otra.

De estas comedias las dos mas notables que yo conozco son el *Anzuelo de Fenisa* y el *Rufian Castrucho*. La primera, tomada de un cuento de Bocacio, es la fábula del que habiendo sido pródigo con una muger perdida, hasta dejar todo lo que poseía en sus garras, halló al fin traza para recobrar su hacienda, y burlarse de ella. Es mas regular y menos licenciosa que el *Rufian Castrucho*, y posterior á este drama, que se halla en la lista del *Peregrino en su patria*: pero solo he visto la refundicion que de la *Fenisa* dió al teatro Don Cándido María Trigueros: y asi habré de

decir algo, aunque sea brevemente, de la del *Rufian*: la cual no se porque tiene en una edicion que he visto de las comedias de Lope de Vega, el título del *Galan Castrucho*, contra el que le dió el mismo Lope en la lista ya citada.

En efecto, nada hay menos galan ni mas abyecto y despreciable que Castrucho. Llevóse de Sevilla á Italia una muchacha llamada Fortuna, y una especie de Celestina llamada Teodora, que la habia criado, y se estableció en una ciudad donde habia tropas españolas. El sargento, el alferez, y el capitan de una compañía fueron bien recibidos en su casa: porque Castrucho, como buen rufian, no era celoso sino del dinero y las joyas con que sus amantes regalaban á Fortuna, para gastarlo todo en el juego: y para quitárselo, no es nada avaro de bofetones y de cintarazos.

En el primer acto se hace la esposicion, declarando el sargento al alferez su pasion con el motivo de pedirle prestado un vestido para que su dama se disfrace en una fiesta. Aquella noche habia de cenar con él Fortuna en su mismo alojamiento: pero al llevarla se la quita el alferez acompañado de algunos amigos: el capitan quiere hacer lo mismo con este, y durante la reyerta, Castrucho, que estaba en acecho de todo, se apodera de la dama y la vuelve á su casa.

En el acto segundo, Castrucho los revuelve á todos tres diciendo a cada uno que el otro tiene la dáma, y que le quiere matar por amores de ella. Cuando los tres se preparaban á reñir, Teodora, que aborrecia de muerte al Rufian, por los palos que la daba, les declaró que Fortuna estaba en casa de Castrucho, y que este los habia engañado; por lo cual determinan buscarle para matarle á coces.

Ya la comedia llega á fines del segundo acto, y hasta aqui la fábula vá enlazada con regularidad, asi como habia sido espuesta y motivada con exactitud dramática; pero era preciso acabarla ne el segundo acto y concluir la accion en el tercero: y esto es lo que Lope rara vez hizo bien. Dos nuevos incidentes, ni preparados ni ligados con la accion, vienen á complicarla de nuevo. El primero es que Teodora, deseosa siempre de buscar un protector poderoso para su alumna, habla de ella al general en gefe del ejército, el cual, sólo por la descripcion de la Celestina, manda á su maese de campo que lleve á la dama á un jardin que tenia fuera de la ciudad para cenar con él El otro es, que Beltran y Escobar, pagecillos de Castrucho, no son pages, sino mugeres disfrazadas, queridas en otro tiempo, y ya abandonadas, la primera del alferez, y la segunda del sargento.

En el tercer acto evacua Fortuna su cita con el general, que quedó muy pagado de la dama, y la envió á su casa con el maese

de campo, el cual antes de conducirla, la llevó á la suya propia. Este trato observado por un page del general, llegó á noticia de S. E. el cual dispuso vengarse del maese del modo que despues veremos.

Entre tanto Castrucho buscado y amenazado por las tres autoridades de la compañia, no encontró mas arbitrio para librarse de su furia, que prometer á cada uno, porque tuvo la fortuna de hablarles separados, que aquella noche les entregaria á Fortuna. En efecto, al capitan, que fue el primero que llegó á su casa, le entregó á la vieja Teodora lo mas compuesta que pudo: al alferez le dió á Beltran, vestido en su trage propio de muger, y al sargento á Escobar. En cuanto á la verdadera Fortuna, estaba en casa del maese de campo.

Suena repentinamente la generala: y todos acuden á la plaza: rebato falso, con que el general hizo interrumpir la cita del maese. Este acudió con Fortuna á la plaza, y la dejó en poder de Castrucho, que tambien habia acudido como soldado aventurero que era, aunque fanfarron y cobarde, si bien valeroso para maltratar á las mugeres.

Llegan tambien los tres de la compañia: todos maldicen la llamada y se muestran contentos con el lote que les habia tocado. Castrucho se maravilla: ellos vacilan, y hacen venir las mugeres para desengañarse. Llega el general, riñe por ver tantas mugeres en la plaza entre la tropa, los pages fingidos le esponen los derechos que tienen á la mano y al corazon de sus amantes, el general los manda casar *so pena de horca*; Fortuna pide que obligue á Castrucho á casarse con ella, el general condesciende y Castrucho acaba la comedia hecho capitan de infantería por el mérito de su muger.

Todo esto es desatinado (no diré inmoral, porque en vano se buscaria la moralidad en los dramas de esta especie), aunque no carece de ingenio ni de mérito cómico el artificio de Castrucho para hacer de una muger cuatro. En general las situaciones son dramáticas y de efecto; pero mal motivadas. En cuanto á las unidades de lugar y tiempo, no estan enteramente quebrantadas en este drama.

Lo mejor que hay en él son los caractéres. El de Castrucho esta muy bien descrito, señaladamente su cobardía y su fanfarronada. No lo está menos el de la vieja Teodora, tercera de su alumna, vengativa y siempre apaleada. En los militares están bien descritos tambien los vicios propios de una tropa acuartelada en una ciudad. En el carácter de Fortuna se reconoce la mano maestra de Lope para pintar mugeres. A pesar de la ignominia en que yace, tiene algunos rasgos que prueban su deseo, aunque ineficaz, de salir del abismo, y de casarse con el hombre que poseia su primer amor.

La versificacion es mejor á los principios de la comedia que al fin: fenómeno que se observa en casi todas las comedias de Lope por la razon de la priesa que indicamos en su lugar.

He aqui algunos versos de la esposicion:

Don Alvaro Vila, Señor Don Jorge, en una quinta
Donde fuera del campo esta alojada,
Mas hermosa que el sol cuando nos pinta
El alba de colores matizada;
Una encarnada y venturosa cinta
Que á la mejilla hermosa y encarnada
Hurtó el color, ceñida por su frente,
Á imitacion del arrebol de Oriente.
Los ojos; yo no sé que fuesen ojos,
Estrellas si, ni aun pienso yo que estrellas;
Que quien al sol quitó sus rayos rojos
Despreciará comparacion con ellas:
Decir yo que mi alma por despojos,
Ceniza el corazon de sus centellas
Llevaron, y quedó, será un lenguage
Tan ordinario, que su cielo ultrage.
Suspendíme, elevéme, quede muerto,
Viví, torne á morir, estoy sin alma.
Ya con bonanza voy seguro al puerto,
Ya me detiene la esperanza en calma;
Alegre y triste estoy, dudoso y cierto,
Mil esperanzas ya me dan la palma
Mil miedos me la quitan, y sin celos,
De celos muero y quéjome á los cielos

Don Jorge Por Dios señor sargento, que no hubiera
Pintado algun poeta en diez canciones,
Cuando á su dama dilatar quisiera
Del estrellado polo á los triones,
Tan bien su perfeccion, aunque estubiera
Tres meses castigando sus borrones,
Y que de solo oiros vuestro acento
Me habeis enamorado el pensamiento,
En efecto la dama es forastera
Que digo forastera, es castellana,
Que aqui en el campo nuestro y donde quiera
Se lleva como Vénus la manzana:
Dichoso habeis andado y de manera
Que ya la envidia fiera é inhumana
Os sigue por los pasos que habeis dado,
Pero teneis Don Alvaro, mi lado.
Mirad si de mis prendas y vestidos
Hallais alguna cosa que ofrecella.
Sean esos baules descojidos
Que alguna gala habrá que guste de ella,
Mis criados tendreis apercibidos

Para servilla, para andar con ella,
Mi alojamiento siempre estará á punto
Que con su dueño os sirve todo junto.

Alvaro. Beso señor alferez vuestras manos
Que basta ser los dos de una bandera
Y casi de una tierra y castellanos,
Para hacerme merced de esa manera,
Que de vuestros respetos cortesanos
No menos liberal valor se espera
Y mayormente para mi, que he sido
Yedra que en vuestros muros he crecido
El dia que yo vi, volviendo al cuento,
Esta dama gentil, esta hermosura,
Vi detras de ella un negro paramento
Y una fantasma de la noche oscura:
Una vieja, señor, bebiendo el viento;
Que cual suele la sombra en pintura,
Parecia detràs del ángel bello,
Punto al realce y luces del cabello:
Vi mal agüero en ella.

Don Jorge Y halo sido?

Alvaro Yermo si lo fué! porque esta hembra
De mayor interés, que ha producido
El mas villano que la tierra siembra
No hay pez, apenas en la red caido
Cuando parte por parte lo desmiembra
Sacándole el dinero con los sesos
De la menor médula de sus huesos
Tiene unos ojos vivos que parece
Que como dos lancetas los aguza,
De dia duerme, en viendo que anochece
Sale como murciélago ó lechuza.
No que á maitines con los frailes rece
Porque entre diez y once, ronda y cruza
Los cuerpos del real á donde habia
Los cuerpos del motin el otro dia.
Flacas las dos inútiles quijadas,
Desgarrados los labios de la boca
Altas las negras cejas y tisnadas
Y en ellas una reverenda toca:
Las manos de raices, ya doradas
Del oro y plata que recibe y toca
Los pechos hasta el vientre, que hay con ellos
Para cuatro corcobas de camellos.
Quien no la vé aldeando (1) por la calle
No ha visto posta, ni serpiente ha visto
Cuando la cola aciertan á pisalle

(*Aldeando*) Es andar meneando las faldas como suelen las viejas al andar de un lado á otro.

Como aquesta tercera de Calisto
Sustenta en fin su envejecido talle
Con almidon, sustancias, farro y pisto
Y á mi costa tambien parte sustenta
Que como el cardo y pago la pimienta.

Los siguientes versos en que Teodora aconseja á Fortuna que aproveche los años de su juventud, no son indignos de alguna de las odas en que Horacio ha tratado el mismo asunto.

Teodora. Hija, si de los viejos
No tomais las costumbres que os enseñan
Sus dichos y consejos,
Y tan ligeramente se desdeñan
De vuestros pocos años,
Que tarde (1) llorareis mis desengaños!
Que si cuando el tesoro
De ese cabello rubio convirtiese
En blanca plata el oro,
Y en plata falsa que ninguno quiere
Aun dar por ella cobre
Por necesidad y hacienda que le sobre;
Y si cuando las rosas
De esos graciosos labios y mejillas
Gorditas y lustrosas
Se vieren como aquestas amarillas,
Y los ojos hundidos
Detras de las narices consumidos
Y si cuando los dientes
Haciendo fueren horcas en la boca
Ó cual ojos de puentes
Se viere la igualdad que agora apoca
Las perlas ensartadas
Entre esos dos corales engarzadas:
Quereis hallar contentos
Quereis hallar amigos que os regalen
Y que beban los vientos
Porque con ellos su esperanza igualen,
Y no la hallando abierta
Que os bañen de sus lágrimas la puerta?
Engáñase bobilla
Engáñase bobaca, bobarrona
Flaquilla, lloroncilla
Que luego se amartela y apasiona.

Celebrando Teodora al capitan las gracias de Fortuna, dice:

Teodora. Hela enseñado á lavar,
Sabe un poco coser,
Con algo de pespuntar

---

(1) *Que tarde.* Parece que debia decir bien pronto; bien es verdad que no se refiere al tiempo sino á la oportunidad y quiere decir tarde ya para el remedio.

Sabe escribir y leer;
Y con estremo contar.
Alf. ?Que cuenta?=*Teod.* Lo que la dan.

Yo he escojido los únicos pasages que se pueden leer una sociedad culta. El resto de la comedia es un albañal, felizmente es muy rara, yo la tengo copiada del único ejemplar que he visto en un tomo de una colecion antigua de comedias de Lope de Vega.

Basta ya de esta comedia y aun de este género. *El Anzuelo de Fenisa*, á pesar de haberla refundido Trigueros, cuyo yelo era capaz de destruir toda la sal y pimienta de Lope, no gustó en los teatros de Madrid. En cuanto al *Rufian* formaré muy mala idea de las costumbres y del gusto del auditorio en que pueda tolerarse: porque no olvidemos nunca que el buen gusto y la inmoralidad son incompatibles. Pero aun asi como está este drama, si se compara con los anteriores de Naharro, Cueva y Virues, es un paso inmenso dado en la carrera del arte escénico.

Vengamos ya á la comedia novelesca, á la verdadera comedia española, á la que Lope animó y dió vida, tomando por base la composicion informe de Naharro: y, elijamos entre tantas como escribió en este género, la de *Querer su propia desdicha*, recien puesta en el teatro, menos conocida y mas arreglada que otras muchas. Aqui el amor es ya una verdadera idolatría, y tiene los caractéres propios de una pasion moral.

En el palacio de Alfonso, rey de Castilla, habia dos damas sirviendo sin duda á la Reina madre ó á la infanta, (pues el autor no se cura de esplicar por qué se hallan en palacio). Sus nombres son Doña Ángela, hija de un Rico-hombre, y Doña Ines. Ambas quieren á Don Juan de Cardona, caballero de sangre muy ilustre, pero pobre: mas él, solo quiere á Ángela; y á Ines, que es su prima, solo muestra el afecto de pariente.

Cardona fue enviado á Aragon con quien estaba en guerra Castilla, para ajustar las paces, que el rey Alonso deseaba mucho. Con su prudencia y tino satisfizo los deseos de su rey, y aun dejó entablado el casamiento entre el de Castilla y una infanta de Aragon. A su vuelta á Toledo, en cuyo palacio es la accion empieza la comedia. Halla á su Ángela tan constante como él volvia; da cuenta al rey del feliz éxito de su embajada: y el rey quedó tan contento de él, que habiendo sabido de Tello criado bufon de Don Juan, que este era pobre, le da rentas con que pueda mantenerse, y le confia su amor á Doña Ines, encargándole que la hable á favor suyo. Aquí termina el primer acto, en el cual se hace la esposicion con suma claridad, aunque sin enlace que es uno de los defectos de esta pieza; porque el espectador, viendo á los dos amantes tan bien avenidos, y á Don Juan en la carrera del favor, no prevee ningun obstáculo,

al logro de sus deseos: pues el de la pobreza de Don Juan para casarse con una heredera rica, iba á cesar con las mercedes del rey.

En el segundo acto habla Don Juan á Doña Ines en el amor de Don Alonso: Ángela se muestra disgustada de esta conversacion; pero su amante, con permiso del rey, la satisface, ocultando como leal y cuerdo la verdadera causa y diciéndola que se estaba tratando el casamiento de Doña Ines y Don Nuño, otro caballero de la corte. El rey, cada vez mas contento con su valido, y deseando enriquecerle para que pueda pedir la mano de su amada, le da la alcaidia de Calatrava, y los títulos de conde de Villanueva y duque de Arévalo. Este es el verdadero enlace del drama: porque Ángela, apenas vé á su amante tan lleno de riquezas y dignidades, renuncia á él, y declara que no le recibirá por esposo.

Esta determinacion de Doña Ángela no está motivada ni en su carácter ni en sus precedentes, y asi tiene el mayor defecto que puede tener una combinacion dramática, que es la inverosimilitud moral. Es verdad que el primer acto hay una escena en que Ángela no quiere dar el parabien á Don Juan de los favores que el rey empieza á hacerle, porque desde que priva le parece su amante mas entonado y menos rendido; pero esta acusacion es injusta: y ese recelo vano no puede ser motivo de una resolucion tan violenta. Lope debiera haberla fundado mas clara y esplícitamente ó en la altivez del carácter de Ángela; ó en la delicadeza de su amor que queria engrandecer á su amante y no que él la engrandeciese; ó en celos fundados aunque los disimulase con aquel pretesto: ó en fin, en alguna altanería y sobervia desusada en Don Juan, desvanecido por los favores del monarca. Nada de esto hay en la comedia: Don Juan es modelo de amantes por su constancia y ternura, y de buenos validos por su nobleza y afabilidad.

En esta comedia se conoce mas bien quizá que en otra alguna la precipitacion con que escribia Lope. Se conoce que conforme iba escribiendo las escenas, iba inventando incidentes que motivasen la resolucion de Ángela: supone por un momento á Don Juan celoso de Don Nuño, y tambien del rey: supone á Ángela, tambien por un momento celosa de Doña Ines; pero estas escenas episódicas, que él aglomeraba, por si alguna le sacabe del apuro ó le sugeria alguna idea útil, no bastában para justificar la resolucion de aquella muger singular. Era necesario haber vuelto atras y describir con mas exactitud el carácter que queria dar á Ángela: pero Lope nunca volvia atras ni corregia.

En el tercer acto, desesperado Don Juan por verse desechado de Ángela, y conociendo que su grandeza era el obstáculo pa-

ra su felicidad, determina perderla con la privanza, y arriesga su honor y su vida. Finge una carta dirigida al rey moro de Granada, en la cual le prometia entregarle la fortaleza de Calatrava, y hace que llegue á manos del rey con el objeto de que le quite cuanto le habia dado; pero Tello su criado, á quien Alonso queria mucho, no solo por sus gracias, sino tambien por la hidalguia de su conducta, viendo la locura de su amo, se anticipa á avisar al rey de todo.

Alonso lleva muy á mal que Don Juan se esponga á perder su honor por una desesperacion amorosa: y cuando la carta llegó á sus manos, le arroja de su presencia, le despoja de todos sus títulos, dignidades y riquezas, y le reduce á la clase de un caballero deshonrado por traidor. Ángela, á quien el mismo rey habia contado el artificio de Don Juan para perderse, le quiere entonces mucho mas, cuando Ines le niega no solo por esposo, sino tambien por pariente. Alonso da á Ángela los títulos quitados á su amante, y condena á este á que pida humillado la mano de su dama, que la concede de bonísima gana. Este tercer acto está mejor construido que el segundo; y sus situaciones son menos episódicas y mas interesantes.

Los caractéres del rey, de Don Juan y de Tello están bien descritos: el de Doña Ángela no está bien desplegado hasta el tercer acto, debiendo haberlo estado en el primero, y ese es el defecto capital del drama.

El lenguage es siempre noble y caballeroso, aunque la versificacion no es tan buena como en otras comedias de Lope. Citaremos algunos pasages que nos han parecido mas dignos de nota.

Es bastante original y graciosa la razon que da Tello en el primer acto hablando con el rey, para haber sido cochero.

Tello. De cochero le servia.
Tubo palabras un dia
Con un cierto Don Tristan;
Que tenia tres criados:
Metió mano mi Señor
Para todos, que el valor
Vale por muchos soldados.
Yo, reconociendo el pan,
Salto del coche: el azote
Dejo, y del primer bote
Calvo al Señor Don Tristan.
Luego al primero embisto.
Doy un tanto, y al segundo
De un cintarazo le hundo.
Finalmente, yo resisto
Toda una calle de gente;
Mi Señor agradecido
Vuelto en silencio el ruido

Tello, un hombre tan de bien,
No quiero que sea cochero;
Me dijo amorosamente:
Sabes leer, lo primero?
—Y aprendí á escribir tambien,
—Pues como diste en el coche?
—Era noble, y no sabia
Como á caballo andaria
De día, y tambien de noche,
Y con aquesta invencion
Hallé un eterno caballo
Donde parece que hallo
Mi propia imaginacion.

Rey. Con engaño semejante
Veniste á ser caballero
En figura de cochero.

Tello. Díjole un representante
Á Cesar en Roma un dia,
Mientras un rey represento
Pienso que lo soy, contento
De mi propia fantasía.
Y asi yo, que eternamente
Iba á caballo, Señor,
Caballeresco valor
tube clavado en la frente.

No es menos gracioso el medio para disimular los malos caballos que tenia en el coche de Don. Juan y á los cuales pinta al rey de esta manera.

El coche que yo decia
Tenia sus dos caballos
Que si quisiera casallos
Sin dispension podia
No eran parientes, y es claro
Que todo estaba seguro
Que el uno era bayo oscuro
Y el otro era bayo claro.
Yo que por ese lugar
Teñidos mil hombres via
Dije al bayo claro un dia.
Por Dios que os he de ensuciar.
Hice un cierto cocimiento
Que una vieja me enseñó,
Lavé el caballo y salió
Carmesí, como un pimiento.
Y por no dar que reir
Si este del otro desdice
Dos saltambarcas les hice
Con que pudiesen salir.

El rey contando sus amores á Don Juan trata de informarse

de los de este con Doña Angela, lo que empieza á dar á Don Juan algunas sospechas, pero el Rey que lo conoce le tranquiliza diciendo:

Rey. Sosiega,
Sosiega Don Juan el pecho
Que te hé visto en las colores
Que piensas lo que no pienso.
No, lá tengo voluntad
Aunque sus merecimientos
Bien pudieran obligarme,
Porque en otra parte he puesto
Los ojos, y aunque en la misma
Como piensas, te prometo
Que los quitara, obligado
De lo mucho que te quiero

Don Juan. Señor, á tanta merced,
Y tanto favor, no tengo
Para cada parte un alma Pero...

Rey. No mas. ¿qué era aquello
Qué te dió?

Don Juan. Aquella sortija
Con este liston de celos.

Doña Angela le habia dado una sortija con un liston azul.

Rey. Diras tú porque pregunta
El Rey, sino le vá en esto
Nada, tantas cosas? Mira,
Mira Don Juan, un enfermo
Huelga de tratar con otro
Del mismo mal, el remedio
De su enfermedad, y así
Me informo para sabello.

Cuando Angela se manifiesta algo celosa por ver á Don Juan hablar con su prima sobre sus amores del rey, Don Juan calla que se lo habian encargado. El rey dice que porque no la satisface y responde así:

Rey No es mucho que sospechase
Que tu amores la decias
Y no la has desengañado?

Don Juan. Sin razon has agraviado,
Señor, las verdades mias.
Si perdiera á Angela bella,
Alma por quien tengo vida,
Vida al alma tan asida
Que vivo y muero por ella;
Si pensara que jamas
La habian de volver mis ojos
Por celos, ó por enojos,
Que no hay que decirte mas;
No le dijera un secreto
Que tú me dijiste á mi.

Este tono y estos sentimientos caballerescos eran entonces la delicia de los espectadores.

Describiendo Tello á Doña Angela la casa nueva que ya como grande habia puesto Don Juan cuando le habian hecho conde y duque hace una especie de censura de las familias de los grandes de su tiempo y dice así:

Tello. Maestresala limpio y diestro
Mayordomo miserable,
Y secretario discreto.
Caballerizo galan,
Rapio rapis dispensero,
Page bellaco, lacayo
Gran bebedor, mal contento
Cochero, libre y sin alma
Y goloso cocinero.

Poco antes habia dicho hablando de los músicos:

Tello Tiple goloso, contralto
Loco, tenor siempre necio,
Contrabajo bebedor.

Estos eran los apodos que ponia el vulgo á esta clase de gentes: el vulgo y los que no eran vulgo.
--Cuando Doña Angela despues de la elevacion de Don Juan manifiesta que la disgusta y que no le recibirá por marido dice Tello:

Tello, Eso si tened
Disgusto en amor tan llano,
Placeres de amor fingidos,
Que siempre sois advertid
Como vinos de Madrid
Aguados y mal medidos.

Esta comparacion es muy digna del caracter que tiene Tello y muy graciosa: parece que esto de aguar el vino en Madrid es muy antiguo pues el mismo Lope hablando con Madrid en una cuarteta dice que por mas fuentes que en él se construyan siempre se hallarán mas en las tabernas: no me acuerdo de los versos pero el concepto es este: por mas fuentes que hagais, mas en las tabernas tendreis.

Cuando el rey sabe el artificio necio y desesperado de que se ha valido Don Juan para hacerse pobre y reducirse á una clase ínfima por complacer á Angela, quedándose solo despues de retirado Tello dice un soneto que es uno de los buenos que hay en las comedias de Lope y es este.

Rey. Pasó Leandro el Abideno estrecho
Cortando montes al licor salado
Con los brazos de amor: y el abrasado
Piramo, se pasó por Tisbe el pecho.
El Ateniense en lágrimas deshecho
Pide la estatua al popular senado;

Hércules de sus fuerzas despojado,
Muger estabo entre mugeres hecho
Todos hallaron en amor disculpa,
Piérdese el seso en él, la razon clama;
Mas no Don Juan, pues el honor le culpa.
Niéguele el tiempo de laurel la palma
Que de perder la vida amor disculpa:
Pero no el honor, parte del alma.

Es un soneto de un pensamiento bastante bien acabado: yo he dudado un poco aquien era la alusion de la estatua: creo sera Pigmaleon que habiendo hecho una estatua muy hermosa para el pueblo de Atenas, se la pidio luego á este porque se enamoró de ella; y los dioses la animaron por favorecer sus amores.

Antes de concluir la comedia Don Juan y Angela dicen unas endechas, generalmente buenas en Lope de Vega; pero estas son bastante endebles por lo cual no las leo; solamente leeré el diálogo entre Doña Ines y el Rey.

Rey. Ya te he dicho porque intento
Doña Ines tu casamiento.
Ines. Cuando contigo privase
Cuando fuese lo que fué.
Rey. Pues no amabas á Don Juan
Por gentil hombre y galan
Con tanta firmeza y fé?
En aquel tiempo no era
Don Juan mas que bien nacido
Inés. Y el no ser ya lo que ha sido
Me obliga á que no le quiera.
Rey. Estraño efecto en muger,
Estraña contrariedad
Que hoy no tenga voluntad
De lo que la tubo ayer.
Inés. Señor si yo le miraba
Como tú, de que te admíras?
Pues los favores son iras
Que tu Magestad le daba.
No vés que su amor se acaba
Y el mio se maravilla?
Hízole igual à tu silla,
Y en una hora le has deshecho
Y espántate que mi pecho
Imite á un rey de Castilla?
Ayer le hiciste subir
Donde el sol su carro encierra,
Y hoy no le has dejado tierra
A donde pueda vivir:
Y no quieres inferir
Que una muger pueda ser
Mudable, si á tu poder

Hace mayor repugnancia
Sabiendo que no hay distancia
desde mudanza á muger.

Rey. Tienes razon, has vencido
Pero si ocasion me ha dado
Don Juan, no queda probado
Que Don Juan no te ha ofendido?

Inés. Y no basta que haya sido Traidor?

Rey. No se si es traidor
Pero be amor lo es mayor.
Cuando en desdicha le vieras
Mostrára su fuerza amor.
Tu debes Inés de ser
De las de viva quien vence,
Y así es bien que yo comience
Á dejarte de querer,
Porque es cierto que muger
Que dejá á un hombre caido,
Ó en su vida le ha querido
O tiene como tirano
El amor en una mano
Y en otra mano el olvido.

Luego dice Doña Ángela.

Angela. No le habrá querido Inés,
Que le quisiera despues
Que pobre y deshecho está.

Inés. Pues Ángela quien habrá
Que quiérá á quien ya cayó
En desgracia del Rey?

Angela. Yo.
Que de esa voz eco he sido
Que si cayó, yo he querido
Darle la mano, y tu nó.
Yo le quise con verdad
Y la verdad es tan fuerte
Que no la mata la muerte,
Ni la ofendé la crueldad.
Subiole su Magestad
Hasta el sol, de los cabellos
Mas ya que le suelta dellos
Porque no se haga pedazos,
Quiso ponerle mis brazos
Para que cáiga sobre ellos.

Este trabajo del analisis de algunas comedias de Lope, señaladamente las mas notables, se seguirá en la leccion siguiente: nos queda que hablar de las comedias pastoriles y de la ideal, genero que no cultivó mucho pero del cual se cuentan algunas entre las infinitas suyas.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

13ª Leccion = Cuarta de Lope de Vega.

Muchos motivos he tenido para analizar con preferencia entre las tragedias de Lope la del *Castigo sin venganza.* El primero es, que este drama fue compuesto ya bien entrado el siglo XVII, pues aunque se hicieron de él en Sevilla ediciones espúreas, no se halla en la lista del *Peregrino en su patria.* Lope no la imprimió correcta y como *suya* hasta el año de 1634, fecha de la aprobacion del P. Francisco Palau, inserta con la tragedia y dedicatoria y prólogo de Lope, en el tomo VIII de la edicion de Sancha. Por consiguiente esta pieza se escribió cuando ya nuestro autor habia perfeccionado su gusto cuanto le era posible, y asi es mas capaz que otra alguna para hacernos conocer hasta donde podia llegar su ingenio en los asuntos trágicos.

El segundo es que sino me equivoco he encontrado en el asunto del drama y en el prólogo al lector, una alusion, aunque remota, probable, á la muerte del príncipe Carlos hijo de Felipe II. El asunto es un duque de Ferrara que da muerte á su hijo y á su esposa, adúlteros é incestuosos; y al principio del prólogo dice Lope: *Señor lector esta tragedia se hizo en la corte solo un dia; por causas que á vmd. le importan poco.* Ahora bien: estas causas, no pudiendo nacer del desagrado de los espectadores, pues añade que *dejó muchos deseosos de verla*, no parece que pueden ser otras, y el mismo misterio con que lo dice lo persuade, que la intervencion de la autoridad pública, que en tiempo de Felipe III no queria que se representase en los teatros lo que justa ó injustamente se contaba de su antecesor.

Hame movido tambien á elegir *el Castigo sin venganza* el prólogo mismo que ya he citado: pues ademas de decir que se representó la tragedia *un solo dia* contiene quejas muy fundadas sobre la libertad que se tomaban los libreros de imprimir, desfigurándolas, las piezas de teatro, sin licencia del autor, y concluye esplicando la verdadera idea sobre la diferencia entre el antiguo teatro griego y el que habia creado en España. Este es el tenor del prólogo.

«Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte solo un dia, por causas que á V. m. le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estubo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa, ahora sale en verso; V. m. lo lea por mia, porque no es

impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo á la ganancia barajan los nombres de los poétas, y á unos dan sietes y á otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ageno, que á vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiendo que esta escrita en estilo español, no por la antiguedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos como el uso los trages y el tiempo las costumbres."

Que quiere decir que la historia que sirve de argumento á la tragedia era una historia, verdadera ó novelesca, que se habia impreso en muchas lenguas cuando la tomó para pintarla en verso y lengua castellana: decir que el asunto de una pieza se toma de una fabula ó historia no es comun ni sirve para nada; lo que dice debe ser para evitar malicia. Paréceme pues que esta alusion de Lope es una especie de disculpa anticipada para los que deseaban ver en esta tragedia una especie de imitacion ó de recuerdo de la tragedia verdadera del Principe Cárlos, porque juzgaba que diciendo ya estaba escrita desde tiempo muy antiguo en tantas lenguas, solo con decir esto, se desvanecia la idea de haber tenido presente al tiempo de escribir el drama la historia trágica de dicho Principe Cárlos. Esta especie de disculpa anticipada constituye la sospecha que yo he tenido desde la lectura del prólogo, de que el hecho de no haberla permitido representar mas que un dia fue por razon de lo dicho.

Tambien se ve la gran disculpa de Lope para haberse separado de la severidad antigua. Sin *sombras*, *nuncios ni coros* no le era posible escribir un drama de regular estension y capaz de interesar á sus oyentes.

El asunto de la tragedia es este: Luis, duque de Ferrara, no habia querido casarse nunca, sino vivir livianamente entretenido. Tuvo de sus primeros amoríos un hijo natural, llamado Federico, á quien amaba con estremo, y que fue nuevo motivo para no casarse, porque esperaba dejarle sus estados, casándole con su sobrina Aurora. Pero al fin convencido por sus ministros que le indican para despues de su muerte una guerra civil entre los colaterales legítimos y el hijo no legítimo, trató de tomar estado con Casandra, hija del duque de Mantua, cuando ya Federico era jóven y él no muy anciano. Federico manifestó gran disgusto de tener madrastra y de perder toda esperanza al ducado de Ferrara; y su padre, como no se casaba por amor, sino por razon de estado envió á su hijo á recibir la novia, y entre tanto se divertia de noche con los ministros de sus placeres, visitando damas, rondando calles, dando músicas, y haciendo burlas.

En este punto comienza la accion. El duque sale de noche á rondar y divertirse segun su costumbre, disfrazado: pero Cintia, una dama que se hallaba á la ventana, reprende sus niñerías co-

mo que ya desdicen del estado que va á tomar: Este es el árbitrio de que se vale Lope para hacer la esposicion. Leamos la escena que está llena de sales, bien conducida la esposicion y bien pintadas las costumbres del tiempo.

Salen el duque de Ferrara, de noche, Febo y Ricardo criados.

Ric. Linda burla.=*Feb.*=Por estremo:
¿Pero quien imaginára
Que era el Duque de Ferrara?
Duq. Que no me conozcan temo (1)
Ric. Debajo deste disfraz,
Hay licencia para todo,
Que aun el cielo en cierto modo
Es de disfraces capaz.
¿Qué piensas tú que es el velo
Con que la noche le tapa?
Una guarnecida capa
Con que se disfraza el cielo.
Y para dar luz alguna
Las estrellas que dilata
Son pasamanos de plata
Y una encomienda la luna (2)
Duq. Ya comienzas desatinos.
Feb. No lo ha pensado poeta
Destos de la nueva seta,
Que se imaginan divinos
Ric. Si á sus licencias apelo
No me darás culpa alguna
Que yo sé quien á la luna
Llamó requeson del cielo.
Duq. Pues no te parezca error, (3)
Que la poesía ha llegado
A tan miserable estado
Que es ya como jugador
De aquellos trasformadores:
Muchas manos, ciencia poca,
Que echan cintas por la boca
De diferentes colores.
Pero dejando á otro fin
Esta materia cansada
No es mala aquella casada.
Ric. ¿Como mala? un serafin
Pero tiene un bravo azar

---

(1) En el dia se diria «temo qne me conozcan»

(2) Esto considerando en si mismo es malo, pero atendido el lenguage del tiempo no: todos tenian su capa con encomiendas y pasamanos de plata y esta especie de comparacion era sumamente comun en la sociedad de entonces.

(3) Esto que sigue es muy bueno. «Como los jugadores de manos»: esta muy bien dicho y muy bien pintado con respecto al mal estado en que entonces estaba la poésia.

Que es imposible sufrillo
Duq. ¿Cómo?=*Ric.*=Cierto maridillo
Que toma y nó da lugar.
Feb. Guarda la cara.=*Duq.*=Ese ha sido
Siempre el mas cruel linage
De gente de este parage (1)
Feb. El que la gala, el vestido
Y el oro deja traer,
Tenga, pues el no lo hadado,
Lástima al que lo ha comprado,
Pues si muere su muger,
Ha de gozar la mitad
Como bienes gananciales.
Ric. Cierto que personas tales
Poca tienen caridad
Hablando cultidiablesco
Por no juntar las dicciones
Duq. Tienen esos socarrones
Con el diablo parentesco
Que obligando à consentir
Despues estorva el obrar
Ric. Aqui pudiera llamar
Pero hay mucho que decir
Duq. ¿Como?=*Ric.*=Una madre beata
Que reza y riñe á dos niñas
Entre majuelos y viñas
Una perla y otra plata.
Duq. Nunca de esteriores fio
Ric. No lejos vive una dama
Como azucar de retama
Dulce y morena.=*Duq.*=¿Que brio?
Ric. El que pide la color
Mas el que con ella habita
Es de cualquera visita
Cabizbajo rumiador
Feb. Rumiar siempre fué de bueyes
Ric. Cerca he visto una muger,
Que diera buen parecer
Si hubiera estudiado leyes.
Duq. Vamos alla.=*Ric.*=No querrá
Abrir à estas horas.=*Duq.*=No?
¿Y si digo quien soy yo?
Ric. Si lo dices claro está
Duq. Llama pues.=*Ric.*=Algo esperaba
Que á dos patadas salió.

---

(1) En el dia se creería un galicismo: decir una dama de tal parage: quiere decir de esta clase, de esta especie de gente.

Cintia en lo alto

Cint. Quien es?=*Ric.*=Yo soy=*Cint.*=¿Quien es yo?
Ric. Amigos; Cintia, abre, acaba
Que viene el Duque conmigo:
Tanto mi alabanza puede
Cint. ¿El Duque?=*Ric.*=¿Eso dudas?=*Cint.*=Dudo
No digo el venir contigo,
Mas el visitarme á mi
Tan gran señor y á tal hora
Ric. Para hacerte gran señora
Viene disfrazado ansi
Cint. Ricardo, si el mes pasado,
Lo que ahora me dijeras
Del Duque, me persuadieras
Que á mis puertas ha llegado:
Pues toda su mocedad
Ha vivido indignamente
Fábula siendo á la gente
Su viciosa libertad;
Y como no se ha casado
Por vivir mas á su gusto,
Sin mirar, que fuera injústo
Ser de un bastardo heredero
Aunque es mozo de valor
Federico, yo creyera
Que el Duque á verme viniera:
Mas ya que como señor
Se ha venido á recojer,
Y de casar concertado,
Su hijo á Mantua ha enviado
Por Casandra su muger,
No es posible, que ande haciendo
Locuras de noche ya,
Cuando esperándole está
Y su entrada previniendo:
Que si en Federico fuera
Libertad, ¿que fuera en él?
Y si tu fueras fiel
Aunque él ocasion te diera,
No andubieras atrevido
Deslustrando su valor,
Que ya el Duque tu señor
Está acostado y dormido:
Y así cierro la ventana
Que ya se que fue invencion
Para hallar conversacion;
Á Dios, y vuelve mañana. *Cierra.*
Duq. Á buena casa de gusto
Me has traido.=*Ric.*=¿Yo, señor

Que culpa tengo? *Duq.* Fue error
Fiarle tanto disgusto
Para la noche que viene.

Feb. Si quieres yo romperé
La puerta. *Duq.* ¡Que esto escuché!

Feb. Ricardo la culpa tiene:
Pero, señor, quien gobierna,
Si quiere saber su èstado
Cómo es temido ó amado
Deje la lisonja tierna
Del criado adulador,
Y disfrazado de noche
En trage húmilde ó en coche
Salga á saber su valor,
Que algunos emperadores
Se valiéron deste engaño.

Duq. Quien escucha, oye su daño;
Y fueron, aunque doctores,
Filosofos majaderos,
Porque el vulgo no es censor
De la verdad y es error
De entendimientos groseros
Fiar la buena opinion
De quien inconstante y vario
Todo lo juzga al contrario
De la ley de la razon.
Un quejoso, un descontento
Echa por vengar su ira
En el vulgo una mentira
Á la novedad atento:
Y como por su bajeza
No la puede averiguar,
Ni en los palacios entrar,
Murmura de la grandeza.
Yo confieso, que he vivido
Libremente y sin casarme,
Por no querer sujetarme;
Y que tambien parte ha sido
Pensar, que me heredaria
Federico, aunque bastardo:
Mas ya que á Casandra aguardo,
Que Mantua con él me envía
Todo lo pondré en olvido:

Feb. ¿Será remedio casarte?

Ric. Sí quieres desenfadarte
Pon á esta puerta el oido

Duq. ¿Cantan?=*Ric.* ¿No lo vés? *Duq*=¿Pues quien
Vive aquí? *Ric.*=Vive un autor
De comedias. *Feb.* Y el mejor
De Italia=*Duq.*=Ellos cantan bien:

¿Tiénelas buenas?=*Ric.*=Estan
Entre amigos y enemigos;
Buenas las hacen amigos
Con los aplausos que dan,
Y los enemigos malas.

Feb. No pueden ser buenas todas.

Duq. Febo, para nuestras bodas
Prevén las mejores salas,
Y las comedias mejores,
Que no quiero que repares
En las que fueren vulgares.

Feb Las que ingénios y señores
Aprobaren, llevaremos.

Duq. Ensayan? *Ric*=Y habla una dama.

Duq. Si es Andrelina, es de fama:
¡Qué accion! ¡qué afectos! ¡que estremos!

Dentro Déjame, pensamiento:
No mas, no mas, memoria
Que mi pasada gloria
Conviértes en tormento;
Y deste sentimiento
Ya no quiero memoria sino ólvido,
Que son de un bien perdido
Aunque presumes, que mi mal mejoras,
Discursos tristes para alégres horas.

Duq. ! Valiente accion! *Feb*=Estremada.

Duq. Mas oyera; pero estoy
Sin gusto, á acostárme voy.

Ric. ¿A las diez? *Duq.*=Todo me enfada.

Ric. Mira, que és esta muger
Única. *Duq.*=Temo, que hable
Alguna cosa notable.

Ric. ¿De tí? ¿Como puede ser?

Duq. Ahora sabes, Ricardo
Que es la comedia un espejo
En que el necio, el sabio, el viejo,
El mozo, el fuerte, el gallárdo,
El rey, el gobernador,
La doncella, la casada,
Siendo al ejémplo escuchada
De la vida y del honor
Retrata nuestras costumbres,
Ó livíanas ó severas
Mezelando burlas y veras
Donaires y pesadumbres:
Basta, que oí del papel
De aquella primera dama
El estado de mi fama,
Bien claro me hablaba en él.
¿Que escuche me persuades

La segunda? pues no ignores
Que no quieren los señores
Oir tan claras verdades

Concluida esta escena, sigue su camino Federico para recibir á Casandra en la raya de los dos estados, harto pesaroso con el casamiento de su padre: vé peligrar á una dama en un coche arrebatado por los caballos á un arroyo crecido, la liberta, y sabe de ella y de los caballeros mantuanos que acudieron á su socorro, aunque tarde, que es su futura madrastra. Federico concibe hacia ella el amor mas violento en lugar del odio que antes la tenia. Casandra se aficiona á él: pero su pasion tarda mucho en desplegarse. Esta diferencia entre los dos sexos está muy sabiamente delineada. El amor del hombre impetuoso y ardiente en si mismo é impaciente de todo ostáculo: el de là muger tímido é indeciso hasta que las circunstancias le dan fuerza y vigor. Al fin del primer acto recibe el duque á su futura esposa y á su hijo.

A principios del segundo acto está ya casado Luis de Ferrara mas no por eso renuncia á sus anteriores devaneos y diversiones nocturnas. Casandra, jóven, hermosa, ofendida de su esposo, concentra su cariño en el alnado, cuya tristeza profunda la aflige aunque ignora la causa, adivina en fin por sus espresiones que Federico la ama; y su primera aficcion, aumentada por la mala conducta del duque y por el amor del entenado llega á ser una pasion frenética: vacila, duda, teme, pelea, pero al fin se rinde. Por desgracia el duque es nombrado general de las armas de la Iglesia, y tiene que salir á campaña. Federico jóven, valiente, y virtuoso hasta entonces, desea acompañarle á los combates: pero su padre no teniendo otra persona á quien fiar el gobierno de su estado, le manda quedarse en Ferrara.

Al principio del tercer acto vuelve el duque victorioso de la guerra, y lo que es mas resuelto á abandonar sus estravios pasados y á repararlos, concentrando su existencia en su muger y en su hijo; pero el adulterio y el incesto se han consumado ya. Federico, temeroso despues de cometido el delito tanto como fue impetuosa su pasion, trata de deslumbrar á su padre avisado ya por un anónimo, pidiéndole la mano de su prima Aurora que en el ardor primero habia despreciado; pero Casandra, mas atrevida despues de perdido el pudor, se exalta contra su amante, y le llena de injurias, donde el duque pudo oirla, donde el duque pudo convencerse de su deshonra, celosa del proyectado casamiento con Aurora.

Permítaseme aqui hacer una comparacion entre la combinacion de Lope en esta fábula, y la de Shakespeare en el Macbeth. Este héroe, incitado por su muger al crímen, resiste largo tiempo á él, pero al fin lo comete, casi á su pesar. Mas una vez cometi-

dó, ya asesinado su rey y ceñida la diadema, corre sin dificultad y sin remordimiento la carrera de la maldad y de la tirania; y entonces es cuando su muger, la furia que le habia arrojado en el abismo, tiembla por cada nueva atrocidad que su esposo comete: Shakespeare ha querido pintarnos en este contraste, primero la vehemencia varonil, que cuando ha roto los vínculos del deber, no halla osbtáculo alguno para el mal: segundo la imprevision del ánimo mugeril, que no conoce antes de lograr su deseo á cuanta costa se ha de lograr, ni que consecuencias ha de producir.

En Lope es al contrario: Casandra al principio es tímida é irresoluta, tanto como Federico violento; pero cometido el crímen la primera es mas atrevida, y su amante mas tímido. Esta contradicion entre los dos célebres poetas y fundadores de escuela desaparece, si se atiende á que el crímen es la ambicion en Shakespeare, y en Lope de Vega el amor. La muger de Macbeth quedó contenta con ver la corona en la frente de su esposo, con ser llamada reina: su vista no pasaba adelante ni su maldad tampoco: Macbeth habia medido desde el principio toda la estension de la carrera funesta de iniquidades que iba á recorrer.

En los delitos que preceden del amor debe suceder lo contrario en ambos sexos. En el hombre, saciada su pasion, debe amortiguarse su violencia y dar lugar á las reflexiones y aun al arrepentimiento; peró en la muger, hollado una vez el pudor, no hay prudencia, no hay temor, no hay freno alguno que pueda contenerla.

Me he detenido tanto en esta comparacion, porque nada contribuye tanto á formar el gusto, que en último resumen no es mas que la recta observacion de la naturaleza, como el examen de lo que en casos semejantes han hecho dos escritores tan célebres como Lope y Shakespeare, guiados por solo el instinto. Uno y otro describieron en ambos sexos las pasiones de la ambicion y del amor prohibido: y uno y otro las describieron bien, porque dieron á cada una las graduaciones que le corresponden en el varon y en la muger.

Volviendo á la accion está concluida, apenas el duque está cierto de su deshonra. Manda á su hijo que mate una persona que hallará dentro de su gabinete atada y cubierta con un velo y amordazada con un tafetan; y despues á sus guardias que maten á su hijo, homicida de su madrastra.

Aunque en la escena de esposicion describe Lope las saturnales nocturnas del duque, y usa en ella de algunas sales, su instinto le obligó á ser muy parco de ellas en el resto de la pieza; y Batin, criado de Federico, que hace de gracioso, es una especie de filósofo pedante, que cita con poca gracia y menos oportunidad, pasages de la historia de Grecia y Roma. Ya hemos dicho,

que uno de los defectos de Lope era la manía de citar. La versificacion es mas correcta que en otras comedias del mismo autor: y la distribucion bastante buena. Todos los incidentes están bien motivados; y las escenas del último acto, en que el duque avisado ya, aunque no convencido todavía de su agravio, examina uno por uno á los dos delincuentes con el pretesto de tratar el casamiento de Federico con Aurora, son muy dramáticas y terribles; y el espectador debe temblar que á cada paso se descubran los dos amantes: Federico, por el mismo cuidado que pone en disimular su crímen, y Casandra, por los celos de Aurora que la enloquecen.

Las *Flores de Don Juan ó el Rico y pobre trocados* es una composicion dramática, en que se propuso visiblemente Lope de de Vega fundar su fábula sobre una máxima moral, y describir en medio de los vaivenes y la inconstancia de la fortuna la diferente conducta de los hombres: uno vicioso, disipador, egoista, pródigo para sus placeres, avaro para sus obligaciones: otro noble, generoso, compasivo, y accesible á los sentimientos de la humanidad. Hemos llamado á este género de dramas *ideal* porque en él el principal objeto del autor no debe ser tanto divertir al auditorio con incidentes y situaciones nuevas, como hacer sensible la máxima que se propone desenvolver.

La intencion de nuestro autor en esta comedia es bien conocida. Veremos como la desempeñó.

Don Alonso de Fox, mayorazgo rico y recien heredado, gastaba sus inmensas riquezas en galas, convites, damas y juegos: mientras dejaba carecer á su hermano menor Don Juan de Fox muy estimado en Valencia por su afabilidad y sentimientos caballerosos, hasta de un vestido que necesitaba para presentarse con decencia el dia de su santo, en cuya víspera comienza la accion. En las primeras escenas, como sucede en todas las esposiciones de Lope, están muy bien descritas la prodigalidad de Don Alonso en galas y diversiones y su aficcion al juego, al mismo tiempo que su dureza con su hermamo, á quien niega lo mas necesario. Mientras él juega con sus amigos á doblon el tanto, Don Juan desesperado se pone á jugar en la antesala con su fiel criado German tres reales que éste tenia. Entran á la sazon dos tapadas, amigas de Don Alonso, le piden barato, y él les da todo lo que habia sobre la mesa: y ellas agradecidas á la voluntad mas que al don, le dan sus bolsillos que él acepta á pagar sobre sus alimentos. Con este dinero se hizo un vestido, y dió otro á su criado, y pidiendo prestado el caballo á uno de los amigos de su hermano, salió galan al paseo del Grao la mañana de San Juan. Hallábase en la ribera la condesa de Flor, que con un afecto mezclado de lástima le queria bien: envióle á decir con un escudero que se echase del

muelle al mar por complacerla, esperando que con motivo de este recado se acercaria á hablarla; pero el buen caballero, tomando la órden al pie de la letra, la cumplió exactamente y se mojó muy bien, aunque no peligró, porque el caballo que era bueno, le sacó á tierra (1).

Este rasgo de galanteria, incomprensible en nuestros dias en que las mugeres han muerto al amor, y ellas saben porqué, es una anecdota histórica. El célebre Hernan Perez Portocarrero, ilustre por su valor y por la sorpresa de Amiens, espresando su pasion á una dama, ella le dijo, que si tanto era su fuego, porque no lo apagaba en el Escalda que corria junto al paseo donde la hablaba. Hernan Perez se arrojó en el rio solo por tener despues el gusto de decirla que no le bastó el remedio.

En el segundo acto aparece ya Don Juan enamorado de la condesa. Ella observa su pasion; se complace con ella, aunque aparenta burlarse de un amante tan pobre. Su hermano Don Alonso caminaba ya á serlo por sus locos gastos y por las enormes pérdidas que habia hecho en el juego; de modo que se vió obligado á vender sus bienes y señorios para sostener el esplendor de su casa. Don Juan viendo imposible su pasion, y queriendo aprovechar el momento en que su hermano tenia dinero, le pide mil escudos para partirse á Flandes. Don Alonso se encoleriza contra él, le ultraja y le echa de su casa. Recójese en la de una tia de su fiel German, donde se mantuvo de hacer flores de mano, habilidad que en su adolescencia le habia enseñado una hermana suya: pero sabiendo que la condesa no ignoraba esta nueva profesion, y aun habia comprado algunas de sus flores, con el poco dinero que tenia, se viste de soldado y determina pasar á Flandes. Sábelo la condesa, y envia á decirle que esperaba mas constancia de él: lo que le obliga á mudar de resolucion.

En el tercer acto busca la condesa varias trazas para hablar con el amante sin ser conocida, y examinar sus ideas y sentimientos. Convencida del amor que le tenia y del mérito verdadero de Don Juan, le da la mano y le hace dueño de sus inmensas riquezas: mientras Don Alonso, que no habia renunciado á sus vicios hasta perder el último maravedí se vé reducido á la mayor miseria. Lope describe muy bien su pesar, su envidia á su hermano, vencida por la necesidad: sus quejas y al fin su arrepentimiento. Humíllase hasta ir una noche á pedir limosna á su hermano que solia darla á los caballeros vergonzantes á la puerta de su casa sin obligarlos á descubrirse: pero tenia algunos enemigos envidiosos de su dicha, y desconfia de verlá Don Alonso y á Octavio, su antiguo

(1) En ninguna cosa se puede conocer mas el poder de las costumbres que en la risa que ha escitado y debido escitar en nuestros dias semejante rasgo, pero es menester que mis oyentes sepan que este rasgo es histórico.

mayordomo, que se le acercaban desconocidos. Pídenle limosna, y él promete darla si se desembozan. Reconoce á su hermano, recíbele con los brazos abiertos igualmente que la condesa, los bienes de esta redimen las tierras de Don Alonso embargadas: por la intercesion de los condes hace un casamiento con una señora rica y principal; y convertido y desengañado vuelve á su antiguo esplendor.

En esta comedia, que fue una de las primeras de Lope, pues se halla en la lista del *Peregrino en su patria* se observa mas que en otra alguna la pésima distribucion de los incidentes, que echa á perder un escelente asunto. Al mismo tiempo que se admira su invencion en multiplicar situaciones, se siente que no las hubiese unido todas a un principio, á una intencion comun. Yo creo que el principio del amor entre Don Juan y la condesa debia haberse supuesto anterior á la primer escena, que la del Grao debia haberse suprimido como tambien la venta de las flores que dió su primer título al drama: tambien debiera suprimirse el personage inútil de un marques siciliano que viene a casarse con la condesa; y que hallándola ya casada con Don Juan, quiere mover bandos contra él en que tiene que intervenir el virrey y hacer las amistades. Quitado todo esto que para nada hace falta, pudiera el autor haber graduado el amor de la condesa de modo que á fines del segundo acto se verificara su casamiento con Don Juan, y quedara todo el tercero para desenvolver con la debida estension el contraste entre la conducta del nuevo rico, comparada con la del antiguo. Pero no era posible á Lope ni aun meditar sus planes. Y aun hay mas: quizá el primer pensamiento de nuestro autor no fue sino hacer una comedia de intriga fundada en la venta de las flores, y por eso fue al principio conocida con el nombre de *las Flores de Don Juan*: pero observando despues el buen efecto del contraste ya indicado, le dió una direccion moral; é incapaz de corregir, mezcló los dos géneros, destruyendo la unidad de efecto. Muéveme á decir esto los últimos versos ó el *Plaudite* de la comedia.

Don Juan. Aquí la comedia acaba
De las Flores de Don Juan.
Condesa. Vueseñoria se engaña:
Que el rico y pobre trocados
Dice el autor que se llama.

Esto prueba que el autor no acabó la comedia con la misma intencion que la habia comenzado. Pero aun asi y con los defectos que hemos notado, es uno de los dramas de Lope que anuncian grandes progresos en el arte, ya por la pintura de las costumbres, ya por la urbanidad y gracia de la diccion.

Pertenece á costumbres la escena en que Don Juan pide á

Octavio, mayordomo de su hermano que le dé para un vestido.

Don Juan. Quisiera, señor Octavio,
Que para vestir me deis,
Que ando agora, ya me veis,
Y es de Don Alonso agravio
Que salga un hermano suyo
Tal, en dia de San Juan.
Que yo pobre y él galan,
Lo que han de decir arguyo
De verle y de verme á mí;
Que para tanta riqueza,
Es notable la pobreza
En que me trae.=*Oct.*=Es así:
Pero el me tiene ordenado
Que aun para medias no os dé
Sin avisarle.=*Juan*=¿Por qué?
¿Soy algun bastardo echado
A la puerta de su casa?
¿Soy falto de entendimiento?
¿Soy hombre sin fundamento?
¿Deshónrole yo?=*Oct.*Esto pasa.

Juan. ¿Que bajezas hago yo?
¿En qué malas compañias
Me ha visto andar estos dias?

Oct. Esto, Don Juan, me mandó.

Juan. Pues es ya mucha crueldad;
Tan buen padre y madre fueron
Los que esta sangre me dieron
Como á el la suya.=*Oct.*=Es verdad;
Pero aun hay causas mas grandes:
Quisiera, y fuera mejor,
Don Alonso mi señor,
Que os fuerades vos á Flandes,
Donde al cabo de seis años
El Rey un hábito os diera.

Juan. No me hableis de esa manera:

Oct. Allá, en los reinos estraños,
No están los segundos mal,
No en la patria, pues nacieron
Despues.=*Juan*.=Los primeros fueron
De sangre mas natural
Para que sean los reyes,
Y sus esclavos los otros?

Oct. No lo juzguemos nosotros:
Esto disponen las leyes.
No quisiera vuestro hermano
Veros ocioso en Valencia

Juan. ¿Ofendele mi presencia?
¿Tanto le gasto?=*Oct.*=En mi mano

Quisiera yo que estuviera:
Ya sabeis vos mi deseo.

Jnan. ¿A Flandes? ¡lindo rodeo!
Ya sé yo lo que él quisiera;
Que me quitaran allá
La vida de un mosquetazo,
Por quitarle el embarazo
Que conmigo tiene acá
¿A que un hábito pretenda
Me envia?=*Oct.*=¿Y es maravilla?

Juan. ¿Pues hame dado ropilla
Para que el hábito estienda?
¿Es cruz de saludador
Que en la calle he de ponella? (1)
Vaya él á pretendella,
Que pondrá honralla mejor,
Que no és bien que hábito en mi
Parezca cruz en rincon:
Juega el tanto de á doblon
Y deja á su hermano así.
¿Fuera mucho de barato
Vestirme para san Juan?
¿Cuando él anda tan galan,
Es conmigo tan ingrato?
¿Para pascua no decia
Que á mi y á un pobre criado
Que me sirve por honrado
Dos vestidos me daria,
Y en san Juan roto me veis?

Germ. Aqui lindo lugar tiene,
A san Juan me aguardareis (2).
Pardiez señor mayordomo,
Que es terrible este señor
Pues que es hermano mayor,
Y que yo no entiendo cómo,
Á su hermano trata así.

Oct. ¿Vos tambien, picaño, hablais?

Germ. ¿El nombre que me llamais,
Me viene muy bien á mi
Pues que le tiene don Juan
Porque su hermano lo quiere.

Oct. Don Juan, esto se refiere
Á que es orden que me dán!
Yo hablare por vos en esto,
Y si él lo manda, se hará.

---

(1) Era la creencia ó supersticion entonces, que ciertos hombres que habian nacido cierto dia del año, creo el viernes santo, tenian la facultad de mejorar ó acabar de matar al momento á los enfermos curaban haciendo una cruz y se llamaban saludadores.

(2) Esto es una cancion antigua:

ESCENA VI.

Don Juan y German.

Juan. ¿No vés con lo que sé vá?
Germ. Descolorido te has puesto.
Juan. Cuando te llamó picaño,
Quise la espáda sacar,
Y de sus carnes cortar,
Conque te vistieras, paño.
¡Hay desvergüenza como esta!
¡Hay estado de hombre honrado,
Que á tal punto ha llegado,
Y escuchado la respuesta!
«Yo hablaré por vos en esto,
Y si lo manda, se hará."
Germ. Este sirve en fin, y está
Á la obediencia dispuesto.
Terrible cosa es oir
Á un escudero cruel,
Que preciado de fiel
Suele un señor consumir:
"Esto me tiene mandado:
«No puedo de esto esceder;
«Es orden, no puedo hacer
«Mas de lo que está ordenado:»
Y otras frialdades así,
Espetadas en un palo.
Juan. No hubiera sido muy malo
Que se acordára de mi,
Dándole algunos, German.

Son buenos los siguientes versos del segundo acto pintando el fuego de la juventud.

Alonso. ¿No veis que concertado el casamiento
De Constanza, que ya llamo mi esposa,
He de mudar de vida, y pensamiento;
Y que podré, pues es rica y hermosa?
Cuantos con desfrenado atrevimiento,
Corrieron por la senda licenciosa
De la gallarda mocedad, que es fuego.
No vuela por el aire la cometa,
Con tantos resplandores encendida,
Como la tierna edad corre inquieta,
De la caliente sangre persuadida:
Ni fenece mas frígida y quieta
Exhalacion ardiente; que la vida
De un mozo libre y sus locuras todas,
Á los umbrales santos de las bodas.
Yo seré así, y el doté puesto en renta,
Mis lugares irá desempeñando.

Que en mozo es galà, y en casado afrenta,
El ir su hacienda y vida disipando:
El hombre que ha pasado sin tormenta
El mar de juventud, guardese cuando
Llegue al de la vejéz, que las edades
Trocando en ella hará mil mocedades.

Es de lo mas tierno y bien escrito la escena del tercer acto en que los dos hermanos se reconocen y reconcilian al fin de la comedia.

Oct. Llegan de noche á su puerta
Muchos hidalgos honrados,
Hácia lo oscuro embozados,
Que estos dias esta abierta:
Con sus criados concierta
Quiten la luz, y al pasar
Por lo menos suele dar
Á cada hidalgo un doblon,
Y si le dan mas razon,
Á cuatro suele llegar.
Llega, pues la oscuridad
Te ha de encubrir.=*Al.*=¡Ay de mí!
Oct. Habla una palabra allí,
Y verás que su piedad,
En esta necesidad
Te socorre.=*Al.*=Estoy temblando;
Mas si el cielo vá trazando
Que esta se vengue de mí,
Llega!=*Oct.*=Gente viene allí.
Alon. El es, con un hombre hablando,

ESCENA XXII.

Dichos, Don Juan y German con espadas desnudas y broqueles.

Juan. ¿Gente dices en la puerta?
Germ. Y mirando á las ventanas.
Juan. Si son galanes, por dicha,
De Inés y doña Constanza,
Que como son esta noche
De Hipólita convidadas,
Para ver si pueden verlas
Querrán rondarme la casa.
¿Quién vá?=*Al.*=¿Que es aquesto, Octávio?
¿Con dos desnudas espadas
Nos reciben?=*Ger.*=Caballeros,
¿Qué es lo que rondan y guardan?
Son del marqués Alejandro?
Desviate allá, no traigan
Alguna oculta pistola.
Alon. Si necesidad son armas,
No poca nos ha traído

Á las puertas de esta casa.
¿Donde está el señor don Juan?

Juan. Don Juan de Fox, que se llama
Conde de la Flor, soy yo.

Alon. ¿Pues de qué, señor te guardas?

Juan. De un cierto Alejandro nuevo
Que me aseguran que anda
Con cuidado de matarme.

Alon. Nunca los que avisan matan.

Juan. ¿Quién sois vos?=*Al.*=Un caballero
De noble y clara prosapia,
Que ha venido à no tener
Mas que aquesta pobre capa:
Quiere irse à Flandes, y viendo
Que la fortuna voluntaria
Os ha puesto en tal estado,
Que unos ensalza, otros baja,
Viene á pediros limosna
Para hacer esta jornada.

Juan. Esa, señor caballero,
Daré yo de buena gana;
Pero si esta es invencion,
Y al henchir s de oro y plata
Las manos, me henchis el pecho
Del plomo de alguna bala,
No será la culpa vuestra.
Hacedme merced, y tanta,
Que aquí solamente entreis.

Alon. ¿A donde?=*Juan.*=A la primer sala.

Alon. No puedo donde haya luz,
Porque si me veis la cara,
En vez de darme limosna,
Me atravesareis la espada.

Juan. ¿Yo á vos? ¿pues qué me habeis hecho?

Alon. Las lágrimas se me saltan.

Juan. Tomad de mí, caballero,
Si lo sois, esta palabra:
Que aunque fuerades mi hermano,
Que es la cosa mas ingrata
Que Dios ha hecho en el mundo,
Estas venas me rasgara
En viendoos pobre: que yo
Lo he sido tanto en su casa,
Que en viendo un pobre, si es noble,
Se me rasgan las estrañas.

Alon. ¿Cómo sufrirán las mias,
Hermano, tales palabras?
Yo soy don Alonso, yo,
Que vengo à darte venganza:
Veme aquí á tus pies, don Juan.

Juan. Señor mio de mi alma,
¡Vos á mis pies! yo á los vuestros.
Entrad, esta es vuestra casa.
¡Vos en la calle á estas horas!
Germ. No puede hablar.=*Oct.*=Esto basta
Para ver.....=*Juan.*=¿Quien es?=*Oct.*=Octavio.
Juan. Octavio no digas nada.
Venid, hermano, conmigo.
Alon. Mi señor, los ojos hablan.

Compárese esta escena con todas las de los autores anteriores y se verá que pasos de gigante habia dado ya la musa cómica de España: en esta escena no hay que hablar de defectos ni de faltas de reglas ni de nada, todo está perfetamente seguido, perfectamente sostenido y desempeñado.

Concluiré la leccion de esta noche con la Arcadia que Lope llama comedia pastoril; género que se cultivaba mucho en España ya fuese porque la ganadería era un principio grande de riqueza en España, ya fuese porque las primeras composiciones dramáticas fueron las églogas de Juan de la Encina que como hemos visto imitó despues Lope de Rueda, ya por la costumbre que habria de disfrazar los amores de las damas y caballeros de la corte con nombres fingidos de pastores como lo prueban la *Constante Amarilis*, el *Pastor fido*, la *Diana* de Montemayor y otras muchas composiciones cuya clave no poseemos ya nosotros pero en su tiempo es claro que existia. Este género lo cultivó Lope de Vega y lo cultivó dotándole con todo el arte y encantos que eran propios de una comedia: no habia mas diferencia que ser pastores los personages. No solo en esta comedia de Arcadia sino en otras muchas hay un gran número de escenas de la misma clase, pues Lope se complacia en pintar las costumbres sencillas y puras de la vida del campo.

Hablo de la Arcadia porque esta comedia contiene la misma accion aunque algo variada que una novela pastoril que escribió con el mismo título y está en la coleccion de sus obras. Por consiguiente aquí no se deben buscar, ni hay en este género, los grandes movimientos dramáticos, las grandes conexiones de intriga: sino buenos versos y esos los hay acaso mejores que en otras comedias suyas.

La accion es sumamente sencilla: Anfriso ama á Belisarda, que esta prometida por su padre á Salicio: pero cuando van al templo de Venus á confirmar allí los contratos matrimoniales un pastor que amaba á Anfriso porque este le habia libertado en una ocasion de ser presa de un lobo, se mete detras de la estatua de Venus y da un oráculo en nombre de la diosa diciendo que el que se case con Belisarda ha de morir al tercer dia en cas-

tigo de que la madre de Belisarda habia dicho en una ocasion que era mas hermosa que Venus: el matrimonio se deshace y aqui acaba el primer acto. Otro pastor que habia venido de fuera á las bodas se enamora de Belisarda; esta por consejo de una amiga suya llamada Anarda le escribe á este pastor llamado Olimpio despidiéndose de su amor y en ella se muestra siempre constante al amor de Anfriso: pero Anarda que amaba á Anfriso y tenia deseos de ver deshecho su amor á Belisarda, lee la carta á Anfriso dándola otro sentido, de manera que de este segundo se inferia que Belisarda corresponde al amor de Olimpio. Anfriso se desespera, finge amar á Anarda para dar celos á Belisarda; Belisarda sorprendida de esta conducta finge tambien amar á Olimpio para dar celos á Anfriso, que acaba por volverse Eco. Las palabras de Belisarda le convierten, pero quedaba la dificultad del oráculo de Venus y el autor la desata haciendo que Venus dé otro oráculo diciendo que ella no habia dicho semejante cosa sino Cardenio el rústico. Este era un gracioso que es el principal papel de la comedia y sin el cual no podia esta llegar al fin, pues no cesa de hacer burlas á otro pastor necio llamado Bato y estas burlas son las que llenan toda la pieza. Oida la divinidad, se casa Anfriso con Belisarda y se acaba la comedia. Ya se vé que la accion es sumamente débil, pero en este género no cabe mas complicada y se vé que el mismo Lope á pesar de la fecundidad de su invencion no encontraba que decir, ni podia concluir su comedia sin acudir á los donaires, y burlas episódicas de Cardenio.

Para ejemplo de lo que hemos dicho hablando del mérito de la versificacion leeremos varios trozos del diálogo en que el padre de Belisarda dice á Salicio lo que ha de dar á su hija de los bienes que posee.

Ergasto. Tendras, Salicio amigo
Como heredero de mis breves dias,
Que desde aqui te obligo,
Sobre esas verdes praderías
Esta hermosa cabaña,
Que parece un pedazo de montaña
Grande, y labrada toda
De valientes sabinas y altos pinos,
Que el sitio la acomoda
Contra los cierzos frígidos, vecinos
De aquella eterna nieve
Que en estas cumbres el diciembre llueve.
Famosas chimeneas,
Que pueden albergar cien labradores
Con encendidas teas,
En poyos de madera, y de labores,
Que acaso en las ciudades

Sillas pudieran ser de magestades.
Tiene buenas calderas
En cadenas de hierro sostenidas,
Grandes, nuevas y enteras;
Trébedes bien forjadas, fornidas
Con un respaldar, luego
De duro bronce, que defiende el fuego.
El vasar bien colgado,
Parece una curiosa librería
De algun rico letrado,
Con tal orden, concierto, y policia,
Verás el plato, el jarro
Donde el oro, el cristal envidia al barro.
Dos camas hay famosas
De cedro incorruptible, y para ellas
Sábanas tan dichosas,
Que jamás el cuidado durmió en ellas; (1)
Con ricas almohadas
De Belisarda en su niñes labradas.
Los colchones de pluma
Son propios de pastor, porque Salicio,
Si para tanta suma
La tienen las ciudades por oficio
Y á tantos atropella
¿Que mayor dicha que dormir sobre ella (2)
Sillas y mesas tienes
Con arcas de cipreses olorosos,
Y otros iguales bienes,
Como carros, y arados provechosos,
Y trillos ya cercanos
Donde triunfan Césares villanos.
Lo que es de mis ganados,
Ya has visto los corderos, las ovejas,
Nevar los verdes prados (3)
Con vellones de cándidas guedejas,
Y ver los toros sueles
Dorar los montes con sus rojas pieles.

Aunque esta composicion no tenga el mérito que otras por la parte dramatica, ¿como podremos negaros al estudio de estos hermosisimos versos que tiene? En ellos compite la sencillez, la fluidez, con la gracia y la belleza

Concluiremos los analisis y demas de Lope de Vega en la proxima leccion.

---

(1) Hermoso verso.
(2) Estos versos no son buenos porque el pensamiento es falso; pues quiere decir que el mal uso que se hace en las ciudades de la pluma debe obilgar á los pastores á que duerman sobre ella.
(3) Nevar los verdes prados: ¡qué hermosa imagen¡

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

14.ª Leccion

Quinta y ultima de Lope de Vega.

En las lecciones anteriores hemos hablado de los diversos generos de comedias que cultivó Lope de Vega restándonos hoy solo las llamadas *históricas*, *las mitológicas* y las de *santos* que precedieron á las de *mágia* y eran entonces las únicas que se podian llamar de teatro ó de grande espectáculo. Sus asuntos eran ó mitológicos ó de santos, y en ellas habia apariciones, vuelos, transformaciones y tramoyas, y por eso se les daba antiguamente el nombre de *comedias de tramoya*. En este género de comedias históricas no hizo grandes progresos Lope de Vega: siempre sus versificacion es mejor que la conocida hasta él; siempre su lenguage es puro, fluido, castizo: pero en cuanto á la construccion dramática se deja llevar mas bien del deseo de no omitir nada de lo que está en su argumento, que no de hacer una composicion. Nostros hablaremos como ejemplo de este género de una de las composiciones menos malas cual es *El cerco de Santa Fé yhazañas de Garcilaso de la Vega*. Es la menos mala porque en ella hay menos mutacion de escenas, menos distancia de tiempos y alguna mas intencion poética que en otras, porque se conoce desde las primeras palabras de la comedia que el objeto de Lope fue pintar en un solo cuadro algunas de las principales hazañas celebradas en los romances y en las tradiciones vulgares, mas bien que en la historia, del Cerco de Granada: el autor le llama Cerco de Santa Fé porque empieza su comedia cuando acaba de fundarse esta ciudad. La reina Doña Isabel queriendo mostrar su perseverancia en no levantar el cerco de Granada fundó la ciudad de Santa Fé, haciéndola casi aparecer repentinamente construida, y destinándola á servir de cuartel al ejército sitiador.

Las hazañas que el autor quiere pintar son: la de Garcilaso de la Vega, verdadera ó falsa, que mató al moro Tarfe que traía el *Ave Maria* atada á la cola de su caballo, y con esta muerte precipitó la toma de Granada: no consta el hecho de las historias; pero la tradicion la ha conservado. Otro hecho fue el de Martin de Bohorques que habiendo dicho á Isabel que junto á los muros de Granada habia una higuera de esquisitos higos, se propuso traerla algunos y no solo lo hizo sino que trajo cautivo al moro que los cogia: otro fue el de Hernando del Pulgar el cual tubo la osadia, segun dicen los romances nuestros, de entrar en Granada y fijar en la puerta de una mezquita el *Ave Maria* que el moro Tarfe en venganza de este insulto ató á la cola de su caballo y se presentó con él enjaezado ante los reales de Isabel y desafió á los cristianos. Otro que yo creo inventado por el mismo poeta, fue haberse traido el conde de Cabra cautiva de las cercanias de Granada y de una fuente de donde sacaban agua los moros, á la dama del mismo Tarfe. No se limita á esto Lope de Vega: cita los nombres de la mayor parte de los héroes que asistieron á aquella importante conquista; se ve pues que la intencion del poeta no fue mas que seguir en el drama las tradiciones populares de las hazañas ejecutadas por los hombres que contribuyeron á la toma de Granada. Todos estos por consiguiente son hechos distinguidos que pudieran tener lugar en una epopeya; pero que nada sirven para formar un buen drama: no hay en la composicion, digámoslo asi, lazo que una las distintas partes que que le componen. La comedia empieza en una conversacion que tienen entre sí Martin de Bohorques, el conde de Cabra y Gonzalo Fernandez de Córdova, llamado despues el Gran capitan; pero que Lope de Vega le da en profecia este nombre cuando es asi que no se le dió sino despues de las campañas de Italia: se describe la formacion de Santa Fé. La reina Isabel que estaba sola en el sitio, pues el rey Don Fernando hacia la guerra en otros puntos, recorre los reales, examina los vicios que hay entre los soldados, los reprende; á uno que estaba desesperado por su miseria le da un anillo y él dice que no le venderá por ningun precio, que le conservará toda su vida y dará por él diez cabezas de moros. Entonces se presenta por primera vez en la escena Garcilaso de la Vega que ha de ser en último resultado el héroe de la pieza. La escena pasa despues á Granada donde el moro Tarfe promete á su dama que la habia de traer las cabezas de los tres cristianos mas célebres, á saber: Gonzalo de Córdoba, el conde de Cabra y Martin de Bohorques. Es de observar que Alifa no merecia el amor ni los sacrificios de aquel hombre porque estaba enamorada de un amigo de Tarfe el cual sin embargo la corresponde mal por no ser traidor á la amistad. Mientras sale Tarfe á

su espedicion que no pudo lograr, porque fue herido en una refriega que ocurrió en la Vega, los moros de dentro para mostrar que no temian á los cristianos, juegan cañas y hacen torneos. Llega Tarfe y los reprende por este devaneo con lo que acaba la primera jornada. En la segunda se verifica la prision que hace el conde de Cabra de Alifa á la que habia convidado Tarfe para que viese sus hazañas desde una fuente cercana á Granada: pertenece tambien á la misma la prision del moro con los higos que ejecuta Martin de Bohorques. Tarfe vuelve á los reales, tiene la osadia de penetrar hasta la tienda de la reina y clavar en ella su lanza con un liston que le habia dado Alifa, y un cartel de desafio. En todo esto no se vé mas que el lazo comun que es el de que se estaba haciendo la guerra y que los caballeros cada uno por su parte queria hacer pruebas de su valor y de la grandeza de su ánimo.

Al principio de la tercera jornada llega el rey Fernando: Hernando del Pulgar en venganza de lo hecho por el moro Tarfe fijando su liston entra disfrazado en Granada y clava su daga en la puerta de la mezquita con el *Ave María*. Tarfe viene á hacer el desafio con este lema á la cola de su caballo: Garcilaso de la Vega que era entonces doncel, pide salir á pelear con él: se lo impiden el rey y la reina, pero él se evade, toma su caballo y armas sale y mata al moro con lo que acaba el drama. He aqui toda la composicion de la comedia que puede decirse que no es ninguna: debo decir que en el segundo acto aquel soldado que en el primero habia prometido diez cabezas no trae mas que nueve porque le hirieron y bastante gravemente, y pide á la reina que le corten la suya para acabar de ganar su anillo: la versificacion es de las mas descuidadas de Lope; hay en ella muy pocos versos buenos; lo único tolerable es cuando en el primer acto la reina recorre los reales para ver como estaba el ejército: encuentra unos soldados que jugaban y uno que dice:

Soldado. Reparo y digo por el sepulcro sagrado
De San Vicente,=*Reina*= ¡O enemigo!
El sepulcro habeis jurado,
No os ireis vos sin castigo.
Sold. La Reina!=*Reina*=Ven acá, di;
Sabes quien fue San Vicente
De Ávila ¿=*Sold.*=Señora, si
Rey. ¿Quien fué?=*Sold.*= Un martir escelente
Que esta sepultado allí.
En Castilla es uso agora
Jurarle=*Rey.*=Pues que se pierda.
Llama al capitan=*Sold*=Señora.
Rey. Denle dos tratos de cuerda

Pulgar. Ya, Reina, sus culpas llora
El jura de no jurar
Sold. Por Dios, esta cruz, y vos
De no jugar, ni jurar.
Rey. ¿Y ahora no?=*Sold*,=No por Dios
Pulg. Aqueso es nunca acabar
Id en buen hora, Soldado,
Y mirad como jurais
Rey. El soldado que es honrado
Ha de jurar?=*Pulg*,=Que ¿no os vais.?
Sold. Vive Dios que no he jurado
Pulg. Acabà si quereis
Sold, Por Dios de no jurar digo.
Pulg. Muy buen recado teneis

Mejores que estos y acaso los mejores de toda la comedia son los de Tarfe reconviniendo á los moros porquè se ponen á jugar cañas y hacer torneos en tiempo de tanto peligro.

Tarfe.

Moros infames, españoles moros
Que no africanos de noble casta,
Agora cañas y en la plaza toros,
Cuando el cristiano vibra espada y asta?
Agora cuando muros y tesoros
El rey Fernando, y sus estados gasta;
Á la plaza salis con añafiles
Llenos de plumas, y de tocas viles?
Agora cuando veis mi cara y barba
Llena de sangre, osais ceñir la vuestra
De mucha seda, y en espesa parva
Huyendo escureceis la gloria nuestra?
Posible es que del pecho no os escarba
Aquel valor de la invencible diestra
De aquel gallardo Muza, que á Rodrigo
Le dió en los campos de Jerez castigo?

En las comedias de Santos elegiremos la del *Animal profeta San Julian.* Julian hijo único y muy querido de sus padres habiendo herido de muerte á un ciervo en la caza, el ciervo le dijo que no era mucho que hubiese muerto á él cuando habia de ser homicida de sus padres. Julian, virtuoso, amante de los que le habian dado el ser, piensa como otro Edipo en huir de su casa y familia y irse á lejanas tierras donde nunca pudiesen encontrarse ni el ni sus padres para no cometer el parricidio.

Sale, sin que baste á detenerle el amor de una jóven hija de un vecino y amigo de su padre con la cual trataba de casarse, Este es el nudo de la comedia: su primera jornada empieza con la conversacion del ciervo con Julian y acaba cuando este emprende su viage á otro punto: La segunda empieza en Toscana donde se vé á Julian ya casado con una sobrina del duque de Ferrara á quien habia tenido la fortuna de librar de unos enemigos que querian asesinarle y el en premio le dió estados y le casó con su sobrina. Pero á esta jóven le habia enamorado antes un hermano del duque á quien ella no queria: Julian á pocos dias de casado vé que el hermano del duque no desistia de sus antiguas pretensiones y habla con él, tratando de hacerle venir á la razon, pero aquel le insulta y le desafia con la intencion de que mientras él le aguardaba en el sitio aplazado ir á su casa y robarle la muger. Sabelo Julian por lo que trata de no ir al lugar del desafio y si de entrar á escondidas en su casa para defender su honor. Entra en efecto, llega hasta su alcoba y su propia cama, donde vé acostados un hombre y una muger: arrebatado de los celos levanta su puñal y los atraviesa muchas veces, pero al salir de su cuarto encuéntra á su muger que le diee ¿Julian como tú aqui? porque la habia dicho que se partia á una comision del duque. Preguntala en tonces quienes son los que estaban en su cama y ella le dice que sus padres que habian llegado poco antes y dádose á conocer y no habiendo otra cama á mano le habia cedido lá suya propia sabiendo que el no habia de venir. Julian vé cumplido el vaticinio del ciervo y en aquel momento llega Federico, el amante, á cometer su traicion: desesperado ya, y entregado al furor de los celos le mata y huye con su muger á otro punto. Su intencion era pasar por Roma para recibir del Papa la absolucion de su delito y en efecto en la tercera jornada aparece ya en la Calabria donde habia fundado un hospitalito para pobres y donde tanto el como su muger se dedican al ejercicio de las virtudes mas sublimes. El duque de Calabria que habia visto el trage modesto y humilde y la hermosura de Laurencia que era la muger de Julian se habia enamorado de ella, pero habiendo sabido la manera de que ambos consortes empleaban su vida renunció á su pasion y solo pensó en favorecer aquel hospitalito que fundaban. Uno de los pobres, que llegan á pedir limosna y asilo es el demonio vestido de fraile, el cual valido de esta oportunidad le persuade á que el delito que habia cometido no tiene perdon alguno ni puede tenerlo mucho mas cuanto que sus padres habian muerto en pecado mortal y estaban en el infierno: en efecto para probarlo hace que se le aparezcan, especialmente el padre, rodeado de llamas infernales y le maldice. Esto era una ilusion del demonio, porque inmediatamente llega un niño hermosismo que era el ni-

ño Jesus que deshace todo el artificio del demonio, manifiesta á Julian que su padre estaba en el purgatorio acabando de cumplir la penitencia que merecian sus culpas y que en aquel momento se lo iba á llevar al cielo; y entonces se le presenta con tunicelas blancas y se los lleva al cielo con lo que acaba la comedia perdonad sus muchas faltas.

Bien se se vé que esta fábula es la misma que la de Edipo condenado por el fatalismo, por una determinacion del destino á ser el homicida de su padre é incestuoso con su madre; y todos los pasos que da en su vida para huir de este peligro son pasos que le llevan á él. Este mismo asunto ha sido tratado por varios dramáticos españoles: es el mismo argumento de Lope esceptuando lo del incesto que aquí está sustituido por la muerte de la madre; es el mismo que ha dado origen á otras dos comedias españolas *El mas dichoso prodigio* y *El marido de su madre.* En estas dos comedias está la historia de uno á quien se le habia predicho que cometeria estos dos horrendos delitos: pero que en una y otra huyen de ellos, huyen de su casa y se entregan á una vida inmoral llena de vicios y desenfrenada y durante ella cometen entrambos delitos. Cuando han llegado á consumarlos y lo saben, horrorizados de la enormidad de su maldad se arrepienten y convierten á Dios empleando el resto de su vida en el ejercicio de la penitencia y de las virtudes cristianas. Ambas comedias por desgracia son bastante malas, y lo mismo que ellas la de San Julian en la cual por acabar con ella debo decir que no hay un solo verso bueno, digno de ser citado, de modo que yo tengo mis escrúpulos de que sea del mismo Lope de Vega. Pero se halla en la lista que este insertó en la novela del *Peregrino en su patria.* Sin embargo debo advertir que la fábula ella sola, sin atender á la composicion ni á los vicios de esta, es mucho mas verosímil que la del Edipo atendidas las ideas de humanidad del Edipo de Sofócles y de todos los que en el dia la han imitado ¡Qué moral era la del paganismo que admitia crímenes sin intencion! Puede cuando mas achacarse á Edipo el haber dado la muerte en un rapto de ira á un hombre que le disputaba el tránsito por un camino; pero en lo demas Edipo era el modelo de los hombres y de los reyes virtuosos: no fue culpable en casar con su madre, puesto que tanto el matrimonio como el trono le debió á los tebanos en premio de un señalado servicio que les habia hecho matando la Esfinge que los molestaba. Por consiguiente en todo era imposible mirarle como criminal ni como merecedor de la desgracia que cayó sobre él y su familia. El Edipo español que á mi entender es mucho mejor que el de Voltaire y el de Corneille porque presenta la belleza ideal del hombre y del rey en el carácter de Edipo, pues es imposible presentar un carácter mas hermoso, aumenta tambien la ira que debe

escitar en cualquiera persona que tenga sentimientos de humanidad. Cuando en el último verso dice el sacerdote: "La maldicion del cielo va contigo" me obliga á decír "y la maldicion mia y de todos los hombres de bien va contigo y con tus dioses."

En nuestras comedias, aunque al tiempo de cometer el parricidio y el incesto no sabian los delitos que cometian, con todo merecian haberlos cometido tan crueles y horrendos mediante el género de vida desenfrenada que llevaban: uno de ellos abandonó su casa para hacerse vandolero en las sierras del Pirineo, *El mas dichoso prodigio* y de consiguiente era justo que mediante los crímenes que cometia cayese por castigo, por destino especial de la providencia justiciera y vengadora, en otros mayores. Ademas de de esto segun nuestras creencias las desgracias de cometer estos crímenes se reparan en lo posible con el arrepentimiento, con la penitencia, con el género de vida arreglada y virtuosa hasta el fin de ella: esta especie de espiacion no existia en el Edipo, que no reconoce mas medio de salir de su horrible situacion que privarse de la vista y huir á ser infeliz todo el resto de su vida.

He querido hacer esta comparacion entre el giro que siguen de castigar ambas religiones, el paganismo y el cristianismo, para que se conozca la diferencia de moral entre ellas y la diferencia de recursos que proporcionan en esta línea á nuestros dramáticos.

La última comedia que veremos de Lope de Vega es *La bella Andromeda* cuya historia está tomada de las metamórfosis de Ovidio. En ella se vé lo que en todas las comedias de Lope de Vega: la falta de unidad y de lazo. Danae hija de Acrisio rey de Mesenia ha sido encerrada en una torre por su padre: Lidoro príncipe de Tebas enamorado de ella se apparec e en el primer acto y luego desaparece para siempre: consulta de que modo se valdrá para casar con Danae y le dicen que no hay mas que uno que es el oro: Lidoro no dejaba de tener como príncipe algun oro, pero mucho mas tenia Júpiter que convertirdo en lluvia de este metal entró en su aposento, de cuya entrada resultó el nacimiento de Perseo. Acrisio habia ido á una guerra y estaba ausente cuando sucedió el estrupro de Júpiter, y para acelerar mas el momento pone Lope de Vega una escena en la cual hablan Júpiter, Mercurio y el Tiempo á quien le dice Júpiter que es menester que corra porque tiene que nacer alguno: hácelo así, y durante esta escena Danae pare su niño y Acrisio vitorioso y sabiendo el lance, pone á Danae y su hijo en un barco y los abandona al furor de las olas. Llegan en él desde las playas de Micenas á las de Acaya: unos pastores recogen á hijo y madre á tiempo que Polidetes rey del pais estaba cazando por allí y viendo una muger tan hermosa se enamora de ella y se casa sabiendo que era hija de Acrisio y con esto acaba el primer acto no volviéndose en todo el resto de la comedia á hablar

de Lidoro ni de Danae. El segundo acto empieza por un diálogo entre Perseo ya jóven y la diosa Diana que estaba enamorada de él y le da noticia de cual es su nacimiento, al mismo tiempo que Polidetes temiendo que el jóven Perseo se levante con la corona y le quite el reino trata de impedirlo y ponerle en peligros que le alejen mucho de Acaya y aun concluyan con su vida. Al efecto le manda ir á dar muerte á Medusa, muger vieja y hechicera que habitaba en un castillo de África, pero que con sus encantos unas veces, otras con sus lloros ponia en peligro á cuantos llegaban allí. Perseo que ya sabia que era hijo de Júpiter emprende el viaje; pero no creyéndose con bastantes fuerzas para triunfar de Medusa y sus artes, implora el auxilio de su padre, por lo cual Mercurio y Palas le dan una lanza y un espejo, cuya virtud era la de dar muerte ó dejar inmóvil al que se mirase en él. Llega al castillo donde le reciben cuatro gigantes á quienes vence: Medusa no pudiendo vencerle por armas le trata de tomar por engaños y al efecto le da el retrato de Andromeda princesa de Tiro y la mas hermosa muger de aquella época. Se enamora del retrato, Perseo; pero no por eso deja de matar á Medusa: pasa despues por los estados de Atlante rey de Mauritánia quien no le quiso hospedar en su casa y en castigo de esto le presenta el espejo y le convierte en monte. En este segundo acto no se ve que se haya hablado nada de Andromeda: el episodio de Atlante es enteramente inútil y de nada sirve en toda la pieza. En el tercer acto ya estamos en Tiro. Fineo, príncipe de este pais estaba enamorado de Andromeda; pero esta no le queria: la madre de Andromeda habia injuriado á Letona madre de Apolo y en castigo de tal injuria los dioses enviaron á las playas de Tiro un mónstruo terrible y horrendo que no solo mataba á cuantos se acercaban á la orilla del mar, sino que infestaba el aire con su aliento. Fue preciso entregarle á Andromeda para libertar al pais de semejante plaga y asi es que se la dan atada á la orilla del mar con fuertes cadenas: pero aparece Perseo montado en el Pegaso, mata al mónstruo marino y se casa con ella con lo cual concluye la accion.

Andromeda, que es la que da el titulo á la pieza y que debia ser el personage mas importante, no aparece hasta el tercer acto: el amor de Fineo que se vuelve loco, es un amor episódico é insufrible; los papeles de Lídoro, Danae y Polidetes apenas sirven mas que para dar curso á la accion y desaparecen asi que no hacen falta. No hay pues unidad de accion; se conoce que el poeta lo que hacia era buscar los medios de presentar espectáculos agradables á la vista como el de la lluvia de oro que es una decoracion de teatro, la presentacion de Mercurio y Palas á Perseo para darle la lanza y el espejo, la transformacion de Altante en montaña &c.

Cuando Perseo corta á Medusa la cabeza, esta se llena toda de sierpes, y de la sangre sale el caballo Pegaso con alas: se sube á lo alto de una montaña y dá una coz de la que resulta la fuente Castalia, fuente de los poetas. Se presentan á su derredor coronadas de laurel las Músas y un gran número de poetas, de los que el único que habla es Virgilio y es muy singular el razonamiento que hace, porque dá á conocer la época en que se escribio la comedia, al mismo tiempo que manifiesta cual era el poéta antiguo, de los conocidos por Lope de Vega, que mas le gustaba. En efecto se nota en él mucha aficion y aun imitacion á la suavidad de Virgilio. En el razonamiento referido se hacen cantar los triunfos de un Felipe tercero y tambien los de un Sandoval, que era el duque de Lerma, de quien tanto como de su amo no se han contado grandes cosas nunca: no sirve pues mas que para manifestar que Lope compuso esta pieza ya bien entrado el siglo XVII puesto que era conocido el duque de Lerma por el favor que le daba el rey, pues que sino no le hubiera dirijido semejantes alabanzas Lope. Es tambien de teatro la aparicion del monstruo marino y de Perseo á caballo en el aire cuando le da la muerte á orillas del mar.

En esta comèdia no sucede lo que en la anterior: hay en ella versos buenos. Cuando Júpiter piensa penetrar en la torre de Danae convertido en lluvia de oro dice.

Jupiter. Yo pienso en lluvia de oro transformado
En la torre que miro,
Entrar preciosamente disfrazado. (1)
Mercurio. Si el cielo asi lloviera
Ningun quejoso por la tierra hubiera,
Ni el mar se navegára
Ni hubiera pleitos ni sangrientas guerras:
Pero quien trabajára
Ni cultivára las desiertas tierras? (2)

Alprincipio del segundo acto, en que Perseo es cazador hay unos versos que honran al autor como composicion.

Perseo. Verdes montes de Acaya,
Que con la blanca arena
Del sacro mar la yerva entretejiendo,
Por unas partes playa,
Por otras selva amena
Estais su eterno curso resistiendo
Vosotros que poniendo,

---

(1) Preciosamente disfrazado, tiene mucha gracia.
(2) Es muy filosofico este pensamiento.

Los verdes pies calzados
De robles y sabinas;
En olas cristalinas,
Mirais vuestros estremos coronados
Del gran dosel de estrellas
Que borda el sol cuando se esconden ellas:
Claros humildes rios
Pues á perder el nombre
Llegais al mar con inocente prisa (1)
Y en sus soberbios brios
Á imitacion del hombre
En olas de furor trocais la risa,
Un cazador os pisa
Criado en la ciudades
Y en su confuso estruendo
De donde viene huyendo
Á vuestras siempre alegres soledades:
Dadme tierna acojida,
Pues os doy la mas parte de la vida.
Ora en tus verdes brazos
Arbol ya ninfa hermosa (2)
Encomiendo el venablo y á las fuentes
Que con tan varios lazos
Por la arena lustrosa
Sonorosas dilatan sus corrientes (3)
Por morir diligentes
En el cristal salado,
Mi descanso, mi sueño
Mi libertad sin dueño
Que nunca vió de amor el arco armado.
Dichoso yo que puedo
Libre de su rigor dormir sin miedo:
Llore el celoso ausente
Los temidos agravios
Y celebre el presente los favores;
Al amigo los cuente,
Si fue de amante sabio,
Y yo mi libertad á vuestra flores;
Que solo los amores
De las parleras aves
Me causan alegria
Cuando aparece el dia
Sentado entre la yerva, á los suaves
Zéfiros que recrean
Los que vivir en soledad desean.

---

(1) La inocente prisa es admirable, dá un caracter de la idea, huir con prisa y no saber que se vá á perder hasta el nombre.

(2) Ya ninfa hermosa; équivale este ya, á otro tiempo y no al presente ni ahora.

(3) Esta es una de las imagenes mas bellas.

Esta es una oda al amor y á la soledad.

Cuando el caballo Pegaso da un golpe en la cima del monte y hace salir la fuente Castalia y aparecer las Musas y los poétas pregunta Celio criado que acompaña á Perseo que és:

Celio. Estraño acaso!
Que esta fuente del Parnaso
Será señor tan divina?
Pers. No lo vés=*Cel.*=Y han de beber
Tantos poétas aqui?
Pers. Las musas dicen que si.
Cel. O que de ellos ha de haber!
Subamos que quiero en ella
Echarme de pechos.

Y despues dice el mismo:

Celio. Fuente, Dios os lo perdone
Los que habeis de hacer de locos.

Calderon que trató en su comedia de Perseo y Andromeda de esto mismo, dice tambien una gracia acerca de esta fuente: dice el gracioso «La fuente de los poétas será„ y le preguntan ¿De que bien lo sabeis? De que matará la sed y no matará el hambre."

Precisamente todos los poétas que se hallaban muy bien como Calderon y Lope, no por eso dejaban de lanzar algunas frases sobre los demas poétas. Sobre el Pegaso hay otra gracia en el último acto, cuando Perseo llega á Tiro sin haber visto la desgracia é infortunio de Andromeda: es asi.

Celio. No entendi que consintiera
Ancas el señor Pegaso
Pero de aquesta manera
Suben muchos al Parnaso,
Aunque es dificil carrera,
No porque somos nosotros
Poétas, mas porque dan
En hurtar unos á otros
Presumo que algunos van
Á las ancas de los otros

En una comedia de Calderon que es «*Fieras afemina amor*" hay una cosa de esta especie: el gracioso dice que supuesto que el puchero de los poétas no sufre ancas, tampoco puede sufrirlas su rocin.

Hemos concluido nuestro estudio sobre el verdadero fijador de nuestrao teatro: hemos visto sus bellezas su mérito, sus defectos:

debemos seguir adelante: dando él este impulso debemos ver el efecto que produjo en los genios que le siguieran. El primero de todos es el padre Gabriel Tellez, de la Merced, que publicó sus comedias tomando el titulo de Maestro Tirso de Molina: este era coetáneo de Lope de Vega á principios del siglo XVII: tambien fueron coetáneos suyos Mira de Mescua, Luis Velez de Guevara y el divino Sanchez del cual no conozco mas de una comedia que es necesario analizar aqui porque es la que puede servir de enlace entre el género de Lope y el de Calderon. Guillen de Castro tambien es de esta época: de todos ellos los que á mi entender merecen alguna atencion como autores dramáticos son, Tirso de Molina, Miguel Sanchez y Guillen de Castro, no porque sus comedias tengan algo nuevo diferente de lo que hemos visto en Lope de Vega, sino porque una de ellas ha dado origen á la primer tragedia buena que hubo en el teatro francés. En la leccion siguiente hablaré de estos tres poetas, porque me apresuro á llegar á Calderon que es la perfeccion de este género, la perfeccion del teatro español.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

15ª Leccion=Comedias de Tirso de Molina.

Cuando Lope de Vega se hubo apoderado del cetro de la escena española y promulgado, por decirlo así, la constitucion que habia de regir en lo sucesivo al teatro, ya no fué lícito á los poetas cómicos de su tiempo ni á los sucesores alterar el tipo fundamental que él habia establecido. Olvidáronse para muchos años las reglas arquitectónicas de Aristóteles y de Horacio: olvidáronse los modelos de la antigüedad griega y romana: y solo se pensó en imitar á Lope, y en cultivar el género de drama novelesco, único que la esperiencia habia enseñado que era adaptable al gusto de los españoles y al espíritu del siglo.

Pero este género era un campo en que todavía faltaban por cultivar muchos terrenos. En el análisis que hemos hecho de las cualidades y defectos de Lope de Vega, hemos visto que si bien sobresalió en la descripcion de los caracteres, en la creacion de las situaciones y en la fluidez y riqueza de la versificacion, faltó con frecuencia á la recta distribucion de la fábula, á la unidad de interés introduciendo incidentes que despues abandonaba: que ignoró el arte de deducir de una situacion dada todas sus consecuencias naturales, y en fin, que la prisa con que escribia, le hacia imposible la correccion, no solo en la marcha de la accion, sino tambien en el lenguage: sin el cual el genio mas rico y variado aspirará en vano á la inmortalidad de sus obras.

Corregir estos defectos dramáticos y limar y perfeccionar el estilo, era la mision de los imitadores y sucesores de Lope. La primer parte no se consiguió hasta Calderon. En cuanto á la segunda como todos querian imitar la facilidad y copia de aquel mónstruo de naturaleza, no era fácil tampoco que se lograse. Sin embargo entre los autores cómicos coetáneos ó mas inmediatos á Lope, hubo uno que fué Tirso de Molina en el cual se encuentra ya muy mejorada la elocucion dramática. Esta prenda y otras singularidades muy notables de sus comedias, merecen que se haga de ellas mencion honorífica. Los demas fueron Miguel Sanchez, á quien sus contenporáneos llamaron el *Divino*, Velez de Guevara, Mira de Mescua, poeta lírico estimable, y el canónigo Tarraga, Aguilar, Guillen de Castro, y otros autores valencianos que siguiendo el género de Lope, crearon en su patria una escuela de poesía dramática.

Siendo tantos los escritores dramáticos de aquella época, solo

debemos fijar nuestra atencion en los que la merezcan por algunas cualidades singulares: pues los demas ni contribuyeron al atraso ni al adelantamiento de nuestra poesía escénica. Por esta razon escojeremos, del período que medió entre Lope de Vega y Calderon, á Tirso de Molina, á Miguel Sanchez, y á Guillen de Castro. Empecemos por el célebre maestro, cuyo verdadero nombre era Fr. Gabriel Tellez, religioso de la Merced: bien que ignoramos si escribió sus dramas antes ó despues de entrar en la órden.

Cuando pasamos de la lectura de Lope á la de Tirso de Molina, hallamos casi los mismos defectos en la distribucion de la fábula; el mismo cuidado de producir situaciones y efectos teatrales; el mismo descuido en motivar los fines proporcionando á ellos los medios; como tambien la misma lozanía de ingenio, la misma facilidad de invencion, y el mismo arte para pintar los carácteres: pero echamos menos la ingenuidad candorosa del fundador de nuestro teatro, y aquella complacencia con que describia el amor puro, verdadero, desinteresado, señaladamente en el bello sexo.

En recompensa encontramos una elocucion mas castigada, una fuerza cómica incomparablemente mayor, y muy maligna; versos hechos con mas cuidado y artificio que los de Lope, el lenguaje mas correspondiente á los caracteres de los personages, y mas urbano; mas adaptado en fin al mundo verdadero que al novelesco.

Tirso cultivó todos los géneros de drama que hemos distinguido en el teatro de Lope: pero siempre dándoles el tipo del que hemos llamado novelesco, y del cual ya no era lícito salir. Mas su intencion dramática fué muy otra en la descripcion de los caracteres: porque falseó el amor, pintandolo tímido y aun tibio en los hombres, y atrevido y ardiente en las mugeres; lo degradó mezclándolo con la liviandad, el interés y la vanidad en el bello sexo; y le quitó el mas poderoso de sus atractivos, y el que puede hacer tolerable su presentacion en la escena, que es el pudor y la decencia. Los casamientos en que generalmente se acaban las comedias, se consuman casi siempre en las de Tirso de Molina, antes de la conclusion del drama, bien que entre bastidores: y aun hay que agradecerle este resto de honestidad. Su lenguage es sumamente atrevido y licencioso: y apenas basta á encubrirse la inmundicia de las ideas con la urbanidad del estilo, ni con la sal ingeniosa de sus atrevidas metáforas. Yo procuraré, en cuanto me sea posible, evitar estos pasages peligrosos y aquellos drámas tan ruinmente acabados.

Resumiendo cuanto he dicho acerca de Tirso, vèmos que comparado con Lope, mejoró el estilo y la versificacion; que estaba dotado de una grande dósis de fuerza cómica, con muy bue-

nas disposiciones, para la comedia de carácter y de costumbres: porque despojó al amor de la ternura y de la decencia, y por consiguiente le quitó todo su encanto. No es de estrañar pues, que en un siglo tan religioso y caballeresco como el XVII se presentasen raras veces en el teatro. ¿Seria la razon contraria la que en nuestro tiempo ha hecho que se representen con tanto aplauso y aceptacion del público? Si mi sospecha es cierta, poco habremos ganado desde el siglo XVII hasta el XIX en cuanto á la civilizacion moral. En cuanto á la formacion del drama y disposicion de las escenas, no se advierte variacion alguna entre Lope y Tirso, que sea digna de particular observacion.

Solo nos falta justificar nuestra opinion acerca de este escritor cómico con algunos ejemplos. El primero que elegiremos, será su celebre comedia intitulada *Por el sótano y el torno*, mitad de caracter, mitad de intriga, y correspondiente al género de las que entonces se llamaban de capa y espada.

Don Fernando de Aragon, caballero rico y jóven y que pasaba de Zaragoza á Madrid, encontró cerca del puente de Viveros un coche, en que venian dos damas con su esclava. El coche volcó. Don Fernando acudió al socorro de las damas, se enamoró de una de ellas que salió desmayada y socorrió en la venta próxima: y supo de la esclava Polonia que aquellas dos señoras eran de Guadalajara y hermanas; la mayor llamada Doña Bernarda, que era la desmayada, era viuda, y llevaba á su hermana menor Jusepa á Madrid para casarla con Don Gomez, indiano rico y muy viejo, que habia ganado á la hermana mayor para que favoreciese su pretensiones con la menor, prometiendola por regalo de boda diez mil pesos ensayados. Esta esposicion se hace en la primer escena que es en el campo de Viveros.

La segunda es en Madrid en casa de Mari Ramirez, habil Celestina, que tenia huespedes de aposento, y adonde venia á parar Don Fernando: el cual se encontró en la posada á Don Duarte de Noroña, caballero portugués, jóven tambien y rico, y antiguo amigo suyo. Desde su puerta vén llegar á las dos damas que entraron en su casa, fronteriza de la posada de los caballeros: y Don Duarte quedó prendado de la infeliz victima de la avaricia de su hermana. La casa que se le habia preparado para que esperase en ella á su futuro septuagenario, tenia cerradas puertas y ventanas, y solo se mandaba por un torno como convento de monjas. Doña Bernarda venia indispuesta y quisó sangrarse para evitar las consecuencias de la caida. Súpolo Don Fernando por Santillana, escudero de la casa de Don Gomez, que salió ápreguntar por un sangrador; y sobornando el mancebo del cirujano, entró disfrazado á sangrar á su dama, por tener el placer de verla, pero se guardó muy bien de ejercer su fingido oficio, alegando que

estaba prohibido en Madrid hacer sangrias sin licencia del médico. Aqui concluye el primer acto.

En el segundo, Mari Ramirez, la huéspeda, se introduce en casa de Doña Bernarda, disfrazada de toquera montañesa, le vende algunos mongiles y le deja entre ellos un papel de Don Fernando, que solicita su amor á título de haberla socorrido en Viveros, y de haber sido su sangrador. La viuda es sensible á su amor, y comienza la lucha de esta pasion con la avaricia. Entretanto no se descuidaba Don Duarte: su criado Santarén, disfrazado de buhonero francés, y de acuerdo con la Ramirez, entra al salir esta, encuentra solas á Doña Jusepa y á Polonia y les deja su arquilla con muchas joyas y versos amorosos. Los dos amantes concurren al torno para persuadir á Doña Jusepa que corresponda á Don Duarte: Doña Bernarda los sorprende, afecta sumo enojo é indignacion y los despide.

Al principio de la tercera jornada iban mal los negocios de los amantes: El terrible Don Gomez debia llegar al dia siguiente con sus pesos ensayados: el tiempo urgía, el camino del torno estaba obstruido, y no se hallaba medio de evitar el golpe: pero Santarén descubrió que el sótano de Mari Ramirez se comunicaba con el de la casa de enfrente: y Doña Jusepa pasó á la casa de su amante sin salir de la suya, Doña Bernarda, que solia ir á ver á Don Fernando con el pretesto de enmendar sus costumbres, vé en su cuarto á su hermana, vestida magnificamente con un trage que Don Duarte habia comprado para remitírselo á una hermana. Se enfurece: dícenla que aquella no es Doña Jusepa, sino la condesa de Ficallo, que ha venido á buscar al portugués, vencida de su amor. Enfurécese mas, vuelve á su casa para averiguar la verdad, y encuentra en ella á su hermana, que habia pasado por el sótano, vestida de su trage comun y aplicada á la labor; pero la acompañaban ocultos Don Duarte, y su criado, Don Fernando, y la huéspeda; y viendo que Doña Bernarda instaba á su hermana para que el dia siguiente diese la mano á Don Gomez que iba á llegar, salieron, la rogaron y la persuadieron á que hiciese feliz á su hermana y á sí misma. Los cuatro novios salen de la casa, y se la dejan encargada á Santillana, para que se la entregue vacía, pero con su sótano y su torno, al perulero Don Gomez cuando llegue.

La fábula es interesante: los incidentes del torno bien empleados: Jusepa una jóven sin grandes sentimientos, pero que tiembla al nombre de torno y á la cuenta de los 70 años: Doña Bernarda, aunque conoce el amor y lo siente, no se olvida del interés. Mari Ramirez, Santarén y Polonia hacen bien el papel de terceros: y Santillana es un viejo taimado y socarron, que sabe mas de lo que demuestra con su aparente simpleza.

El papel de Don Luis, sobrino de Don Gomez, que aspira á la mano de Jusepa, y riñe con Don Fernando cuando salia de hacer el oficio de sangrador, es episódico é inútil, como tambien el de Doña Melchora; antigua dama de Don Fernando, que viene á verle a su posada y escita los celos de Doña Bernarda. La invencion del sótano no ocurre hasta el tercer acto, en que Tirso tubo necesidad de ella para terminar la accion. En una palabra, se nota en este poeta el mismo defecto que en Lope; el de crear lances é incidentes inconexos, que en nada contribuyen á la accion y solo sirven para debilitar el interés. La escena de la condesa de Ficallo solo está para producir la situacion en que Doña Bernarda se espanta de encontrar á su hermana en su casa como la dejó; pero este espanto cesa muy pronto y nada produce.

Para conocer la fuerza cómica y el diálogo superior de Tirso, bastará leer dos pasages. Santillana disculpándose de haber traido un caballero en lugar del sangrador, hace la siguiente descripcion del verdadero cirujano.

Doña Bernarda
¿Fingido el barbero fué
Que salistes á llamar?
Santillana.
Ande usarcé, que es hablar.
¿Qué está borracho no vé,
El Don Luis, de enamorado?
A cuatro casas de aqui
Por el barbero salí,
Y de ventosas cargado
Halle en su tienda al maeso,
Que iba á echar á un tabardillo;
Y de sangrar de un tobillo
Á Doña Inés Valdivieso,
Acababa de volver.
¡Por Dios que estamos despacio!
Es sangrador de palacio.
¿Eso habia yo de hacer?
Ha estudiado cirujia,
No hay hombre mas afamado;
Ahora imprime un tratado
Todo de flomotomia.
Suele andar en un machuelo,
Que en vez de caminar vuela;
Sin parar saca una muela:
Mas almas tiene en el cielo
Que un Herodes ó un Neron:
Conócenle en cada casa:
Por donde quiera que pasa
Le llaman la Estrema-uncion,

Es imposible hacer una descripcion mas rápida, mas graciosa, y al mismo tiempo mas maligna. Pero es mas profundo, mas bien concebido el siguiente diálogo del tercer acto, en que Santillana escita los celos de la viuda, contándole lo que habia visto en casa de Don Fernando. El basta para dar á conocer el genio cómico y la malignidad de Tirso.

ESCENA III. Doña Bernarda y Santillana.

Santillana.
Lo que en esta corte pasa,
No se puede imaginar.
¡Quien habia de pensar
Que aqui frontero de casa
Se atreviera un caballero
Á tales desenvolturas!
Doña Bernarda
¿Entrais ya haciendo figuras?
¡Que viejo tan hazañero!
¿Que tenemos de invencion?
Santillana.
No piense que es como quiera;
En la posada frontera

Hay dos huéspedes que son
Los que hallo vuesancé ayer
Haciendo al amor tornero:
El que se fingió barbero,
Dicen que debe tener
Seismil ducados de renta,
Sin los que esta pleiteando,
Y se llama Don Fernando
De Aragon, y por la cuenta,
Aqui se viene á casar:
Y el que trae siempre consigo,
Es un portugués, su amigo,
Que se tiene de llamar
Don Duarte de Noroña.
Mire por sí vuesanced,
Que andan tendiendo la red
Á toda dama bisoña:
Y ha de dar en el garlito,
Si los deja entrar aquí.

Doña Bernarda.

¿Pues que habeis vos visto en mi,
Ó yo cuándo los admito,
Para que me deis consejos?

Santillana:

Ocasiones cortesanas
En quien por no peinar canas
Está de malicias lejos
Suelen echar á perder
Cualquier honra descuidada.
Agora entré en su posada,
Que á un montañés iba á ver
Que trae cartas de mi gente:
Y hallè el sangrador fingido
Harto bien entretenido.

Doña Bernarda:

¿Jugaba? *Sant.* Amorosamente.

Doña Bernarda.

¿Que dices? *Sant.* Con una dama
Que al parecer le pedia
Celos, y él la divertia.

Doña Bernarda.

¡Ah cielos¡ (*aparte*)

Santillana.

Segun la fama
Que tiene nuestro barbero,
De cuantas mira es galan;
Que es de aquestos del refran,
Cuantas veo tantas quiero.

Doña Bernarda.

¿Pues á vos quien os ha dado
Cuenta tan particular?

Santillana.

Como me mandó informar
De todo, puse el cuidado
Que es justo, y lo preguntè
Á los mozos y criadas;
Que en las casas de posadas,
No hay secreto que lo esté;
Y mientras hablando estabá
Con el de mi tierra vía
La dama que le reñia,
El portugués que terciaba,
Y el amante barberil
Adorando sus pucheros:
No hay fiar de forasteros,
Guarde Dios nuestro mongil,

Doña Bernarda.

¿Estais loco? *Sant.* ¿Que se yo?
Esto lo que pasa és
Porque no diga despues
Vieja fué y no se coció.

Doña Bernarda.

Pues bárbaro, ¿que me importa,
Á mi que ese forastero
Sea villano ó caballero,
Con hacienda larga ó corta,
Con dama que quierаó no?

Santillana.

Yo dígolo por si acaso....
Como le hallé al torno.

Doña Bernarda.

Paso ¿soy de esas mugeres yo?
Andad, no entreis mas aquí.

Este enfado de Doña Bernarda apenas oye en la boca del escudero alguna cosa que descubra su pasion, es un rasgo admirable y ciertamente es lo que sucede á todo el que tiene la conciencia dañada que se enfada cuando se lo muestran.

Santillana.

¿Porqué digo.....? *D. B.* Ganapan
Idos luego. *Sant.* Ya se van.

Doña Bernarda.

¡Atrevido! ¿vos á mi?

Santillana.
¡Miren porque la doy luz
De amantes embustidores!
Plazuela habrá de Herradores,
Y puerta de Santa Cruz.
No me han de faltar dos reales:
Y señoras de alquiler. (1)
Doña Bernarda.
¿Llorais? *S.* ¿Que tengo de hacer,
Si asi se pagan leales?
Doña Bernarda.
Volved acà: compasion
Os tengo, no os despidais;
Que al fin, aunque caducais
Servís con buena intencion.
Que ese hombre esté entretenido
Me está bien: que sospechaba
Como aqui se nos entraba
Ya sangrador atrevido,
Ya en este torno asistente,
Algun travieso desman:
Presto vendrá el capitan;
No hay que temer al presente.
¿Al fin con una muger
Le vistes, y la mostraba
Voluntad? *Sant.* Bien la miraba.
Doña Bernarda.
¿Tenía buen parecer?
Santillana.
?Como le hablaba, cubierta
Hasta los pechos el manto,
No pude advertir en tanto:
Mas no me pareció tuerta.

Observese que ya Santillana habla con un poco mas de precaucion por la riña anterior: este diálogo esta perfectamente conducido y puede ser un modelo.

Doña Bernarda.
¿Y era persona de suerte?
Santillana.
No lo son las que tapadas
En las casas de posadas
Se entran, si en ello se advierte.
Mas en verdad, que segun
Formaba quejas la tal,
Cuando no muy principal,
No me pareció comun.
Doña Bernarda.
¿Muchas galas?
Santillana.
Las que el uso
De la vanidad hereda:
Su chamelote de seda
Leonado y negro se puso;
Escapulario y basquiña
Correspondiente al jubon,
Que abrochándose á traicion (2)
El cristal delante aliña;
Cordon de pita hecho lazos,
Cada mano de manteca
Con su red á la muñeca
Por remate de los brazos;
Ropa que cruge al andar,
Banda que el pecho atraviesa
Con una madre Teresa,
Que sin saberla imitar
De tortuga guarneció
Con sus menudencias de oro.
Todo esto traigo de coro
Sin lo que se me quedó.
El manto, aunque despuntado,
Con palmo y medio de red:
¿Que pensaba vuesarced
Que las puntas que han quitado
Les hacen falta? ¡Bonitas
Son! Si en carnes anduvieran,
De la misma carne hicieran
Guarnicion las mugercitas.
Doña Bernarda.
Despacio estabades vos
Que tanto pudiste ver.
Santillana.
Soy amigo de saber
Y acechelos á los dos
Por entre una rehendija.
Doña Bernarda.
¿Luego cerrados estaban?
Santillana.
A puerta cerrada hablaban,

1) Una silla de alquiler la llevaban entre dos escuderos de una parte á otra y servia para las damas.
(2) Esta espresion aunque un poco indecente es admirable y poética.

Y si quiere que colija
En lo que esto ha de parar
La dama por esta noche
No ha menester silla ó coche
Que allá se queda á cenar.
Doña Bernarda.
Mas que se quede este mes.
Santillana.
Por mi, que se quede treinta
Doña Bernarda.
¿Segun vos haceis la cuenta
Rogóla el aragones?
Santillana
Si es hombre ¿que maravilla?
Doña Bernarda.
¿Y ella? *Sant.* Reusaba primero;
Pero al fin, al fin, no quiero
Y échámelo en la capilla.
Doña Bernarda.
Sois un malicioso vos.
Santillana.
El curso malicias cria
Doña Bernarda.
Id, y ved si todavia
Se están hablando los dos
Santillana.
Que me place. *D. B.* Mas, no vais.
¿A mi que me importa eso?
Santillana.
¿No está claro?
Doña Bernarda.
Pierdo el seso. (*aparte*)
¡Ay celos, que me abrasais!
¿Sabeis vos como se nombre
Esa muger? *Sant.* No advertí
En ello *D. B.* ¿Buen talle? *S.* Si.
Doña Bernarda.
¡En verdad que es gentil hombre!
Idos con Dios.... Esperad,
Volved; decidle.... ¿Que es esto?
¿En fin, no se irá tan presto?
Santillana.
Yo pienso que no. *D. B.* Aguardad
Á que salgan, entre tanto
Que yo otra cosa no os digo
Santillana.
Voy *D. B.* Pero venios conmigo.
¡Ola esclava! Dadme un manto.
¿Donde me llevais, pasiones?
¿Que tormento es este, cielos?
Santillana.
Ó la viuda tiene celos (*aparte*)
Ó la pican sabañones.

La segunda comedia que examinaré de Tirso de Molina pertenece al género ideal: es la de *Pruebas de amor y amistad* y gira toda ella sobre los falsos ofrecimientos de los amigos y de las damas en tiempo de prosperidad y la facilidad con que faltan á sus promesas en tiempo de adversidad. Es una de las comedias mas escelentes de Tirso: está bien conducida la accion, seguida de los incidentes todos naturales y bien motivados. Contra su costumbre pintó en ella el amor á la manera de Lope en la dama principal de la comedia si bien se vengó en otras dos en las cuales supuso todo el interés, todo el orgullo mugeril y toda la facilidad de mudarse al viento de la fortuna La historia es esta: Don Guillen de Moncada, baron de los principales de Cataluña, se habia criado en el palacio de los condes de Barcelona con Don Ramon hijo menor del conde, con quien contrajo una estrecha amistad desde sus mas tiernos años. Muere el conde y le sucede su hijo mayor Don Hugo que aborrecia á su hermano hasta tal punto que llegaron á sacar las espadas uno contra otro; pero Don Ramon hermano menor tubo que huir á Navarra del furor y enemistad de su hermano. Al pasar por el castillo de Moncada, Don Guillen sin temer la ira del conde Don Hugo y atendiendo solamente á la

amistad que le unía con Don Ramon le hospedó en su casa, le defendió contra los que venian á buscarle para prenderle, le dió medios para llegar á Navarra y vendió casi todos sus estados quedándose muy pobre para que su amigo se sostuviese en aquel reino con todo el esplendor propio de su sangre. Don Hugo conde de Barcelona fallece sin hijos y entonces el condado de Barcelona recae en Don Ramon desterrado en Navarra; vuelve pues, á tomar posesion de su estado, pero antes de ir á Barcelona quiere pasar por Moncada para manifestar su amor y su gratitud al que fue bienhechor suyo en tiempo de la adversidad: encontró á Don Guillen en una situacion interior bien desagradable para él. Don Guillen amaba y era correspondido de Estela condesa de Miraval desde los tiempos de su prosperidad; aunque habia venido á ser pobre no se habia debilitado el amor en uno ni en otro; pero un dia vió Don Guillen en el campo y á cierta distancia sin poder entender bien lo que trataban, á Estela hablando con Don Grao, otro caballero catalan muy amigo suyo: observó que estaban hablando en larga conversacion, oyó una palabra de querer ú amor y vió que Don Grao se postraba á los pies y besaba la mano de Estela. El motivo del diálogo era este: Don Grao manifiesta á Estela que la amaba: Estela le dice que hace muy mal porque era amante y amada de su amigo Don Guillen: apenas lo oye Don Grao cuando renuncia á su pasion y manifiesta á Estela el mayor agradecimiento porque se conservaba fiel al amor de su amigo en la desgracia y en señal de gratitud por este favor á su amigo se postra y la besa la mano y esta accion es la que causa unos celos terribles en Don Guillen. Esto pasa cerca del castillo de Moncada y es la accion en que concluye el primer acto. El segundo pasa en Barcelona: y el nuevo conde habia hecho á su amigo Don Guillen su privado, y gobernador de todos sus señoríos y el arcaduz por donde debian pasar todas las gracias que hiciese. Estela y el conde vienen á la corte como igualmente Don Grao: se disculpan uno y otro con Don Guillen, pero este todavia teme y desconfia. El uso que hacia de su privanza era el mas noble, porque á todos atendia y todo el que le pedia alguna cosa si tenia méritos hablaba por él al conde y le proporcionaba lo que pretendia. Á Don Grao le proporciona el gobierno de Colliubre plaza perteneciente al condado de Rosellon que entonces era parte del de Barcelona; Don Grao no lo quiere recibir y solo le dice que desea saber de qué procede su sequedad con él: y aunque le cuenta la conversacion que tubo con Estela en el monte y disculpó aquella accion que tantos celos habia causado en Don Guillen, todavia duda este y para asegurarse de todo forma el siguiente proyecto: le pide al conde que le manifieste tanto aborrecimiento como amor le habia mostrado hasta entonces, que le quite todas sus dignidades y

sus bienes y que finja que la hacienda del condado de Barcelona le alcanzaba en una inmensa cantidad, por lo que le mande prender hasta que la pague. El conde aunque se resiste á esto, sabiendo los motivos que tenía para hacer esta prueba del amor y de la amistad, conviene en ello. La prueba sale como ya los espectadores pueden esperar: la mayor parte de aquellos á quien Don Guillen, habia hecho bien y se habian vendido por amiguísimos suyos le abandonan; y teniendo necesidad de dinero por el alcance que se habia descubierto á favor de la hacienda, ninguno de ellos le quiere prestar nada, ni favorecerlo en lo mas mínimo. No fue asi con Don Grao, su verdadero amigo, ni con Estela, su verdadera amante: las dos damas de palacio que habian combatido una con otra y con bastante indecencia sobre cual habia de ser esposa de Don Guillen, le abandonan entonces: únicamente pues encontró fidelidad en su amigo y amante: uno y otra se postran á las plantas del conde, le piden perdone á Don Guillen, interceden por el con toda la elocuencia del amor y la amistad: el conde no responde nada, pero se prepara á hacer una nueva prueba de Estela, y la manda que se presente en su aposento por la noche. En el entretanto viene á ver á la prision á Don Guillen, le dá llaves para que se pueda presentar hasta su aposento y ser testigo de lo que iba á pasar. Estela á la hora señalada llega y el conde le promete la mano de esposo y elevarla al trono de aquel condado si abandona el amor de Don Guillen: pero este que lo escuchaba, sale sin dar lugar á mas, acusa el conde de mal amigo y á Estela porque no se habia defendido. Uno y otro se disculpan y al fin se verifica el matrimonio de Don Guillen y Estela, concluyendo con esto la comedia. Esta es una de las piezas en que hay menos de cómico, aunque siempre se nota algo de la malignidad de Tirso: el carácter mas apreciable en toda ella es el de Estela, la cual es un modelo de señoras y de amantes; siempre firme, siempre constante, sin vacilar un momento, aun cuando estaba incomodada con Don Guillen el cual para darla celos fingia amar algunas veces á las otras dos señoras de palacio que querian enamorarlo: ella no obstante se manifiesta firme y constante á pesar de todo. En las demas comedias de Tirso se pueden buscar ejemplos de un diálogo demasiadamente picante y maligno; en esta deben buscarse de buena poesía, de lenguage correcto y puro: algunos defectos se encuentran, algunos lunarcillos se ven en su estilo pero por lo general es hermoso y sumamente agradable. Leeremos algunos trozos para probar lo dicho del carácter bellísimo de Estela.

En la conversacion de Don Grao con Estela, á la que estaba presente aunque de lejos Don Guillen, le dice aquel que gustando

tanto de caza y de campo y monte no podia suponer que su corazon fuese sensible al amor, y Estela responde:

Estela.

Mal, Don Grao conjeturais,
Si del monte que frecuento,
Con tan poco fundamento
Que no tengo amor sacais;
Porque antes me dan leccion
Sus peñas, plantas y flores,
Que en la facultad de amores
Eternas escuelas son.
Las peñas de su firmeza
Me enseñan á ser constante:
No hay planta que no sea amante,
Coronando su cabeza
De las yedras, cuyos lazos
Tegen laberintos bellos;
Pues si unas aumentan cuellos
Otras multiplican brazos.
Las flores cuyos matices
Labran planteles perfectos,
De amor imitan afectos,
Ya prósperos, ya infelices;
Y siendo sus semejanzas,
Pintan con varios colores
En lo amarillo temores
Como en lo verde esperanzas.
Si lo azul me causa celos,
Lo morado me asegura,
Lo blanco es voluntad pura,
Si lo leonado desvelos;
Y todo junto pregona,
Con guirnaldas que me ofrece
Que al que amando permanece
La posesion le corona;
Y asi estos montes, de adonde
Conjeturais mi desden,
Me enseñan á querer bien.

En el resto del diálogo dice que á quien quiere es á D. Guillen de Moncada y entonces Grao declara su amor y renuncia á él.

Grao.

Ignorante le he ofendido;
Mas cruel amigo ha sido
Pues siendolo satisfacen
Los que lo son sus cuidados,
Dándose de su aficion
Recíproca informacion,
Y no hay casos reservados
En la amistad verdadera,
La mia está defraudada
Pues nunca me ha dicho nada.

Estela.

La misma queja pudiera
Formar de vos, Don Guillen,
Pues tambien está ignorante
Don Grao, de que sois mi amante.

Grao.

Ha poco que os quiero bien;
Pero en fin, ¿el verle pobre,
Por ser pródigo, y cortés,
No os muda? *Est.* Aunque el interés
Nombre impropio de amor cobre
No es interesable el mio:
Ya os digo, que el monte y prado
Leccion á mi amor han dado.
Mirad ese arroyo frio,
Que ronda esas flores bellas,
Cuyas aguas lenguas se hacen
Y solo se satisfacen
En que se miran en ellas.
Estos olmos, siempre presos
De estas parras que los miden,
¿Qué premios á su amor piden
Sino es abrazos y besos?
Estas aves que acrecientan
Su amorosa ostentacion
En fé que amor es union,
Con unirse se contentan.
Entre aquestas soledades
Los brutos que amar pretenden
Voluntades solas venden
A precio de voluntades.
Y esto mi amor satisfaga
Pues rico el amante está,
Que una alma por otra dá
Si amor con amor se paga.

He aqui el razonamiento en que Estela le ruega al conde que perdone á Don Guillen y le suplica que reciba lo poco que ella tenia que era el marquesado de Miraval para satisfacer las deudas de Don Guillen.

Estela.

A tus pies tengo de ver,
Señor, en esta ocasion,
Que tan persuasivas son
Lágrimas en la muger.
Al duque hiciste prender, (1)
Si fue ó no á título honesto,
No sé; pero diré en esto
Que es en conservar tu estado,
Mas el oro que ha gastado,
Que los hierros que le has puesto.
Alcánzasle en una suma
Notable, y en tu valor,
Mas fè, y crédito, señor,
Das, que á su espada, á una pluma.
Bien es que pagar presuma,
Que en fin es hacienda real;
Y aunque es poco mi caudal
Para el que el tuyo interesa,
De Miraval soy marquesa,
Yo te doy á Miraval.
Viviré en un monasterio
Que aunque en el las que se encierran
Sin delitos se destierran,
Y escojen su cautiverio,
La riqueza, vituperio
Del mundo, en él estimada,
Por Don Guillen de Moncada
La daré por bien perdida
Y la vida por su vida,
Si asi queda restaurada.
Venga en ella tus enojos
Generoso catalán,
Y feria como galan
Amorosas prendas de ojos;
Pues, si estimas tus despojos
Darás á mi amor reparos
Y á tu piedad nombres claros
Contra la infame cautela.

No es menos notable el razonamiento de Don Grao pidiendo por su amigo.

Grao. Invicto conde que el valor corona,
No en murta á Venus; no á Dionisio en parras,
En roble á Marte sí, y aun de Helicona
A Apolo en hojas de laurel bizarras;
Catalán Alejandro en Barcelona,
Que á la púrpura añades de sus barras,
(Oráculo la fama de esta empresa)
De Sobrarbe la cruz aragonesa.
Si en generosos príncipes es digno
Blason, que nunca la memoria pierda,
La piedad, del diluvio en Iris signo,
Arco de paz sin flechas, y sin cuerda;
Si Dios antes severo, ya benigno,
Vibra los rayos con la mano izquierda
Y en la derecha, porque la paz viva,
Transforma la clemencia en verde oliva:
Imita á Dios, si justo, tan clemente
Que el mayor atributo que ha escojido
Es el de perdonar Omnipotente,
Sin olvidarse, á culpas dando olvido.
Mi amigo es Don Guillen, y mi pariente,
Y á su lealtad (perdona si atrevido
Me arrojo á hablar verdades) el estado
Y la vida le debes, que te ha dado.

---

(1) Don Guillen tenia el título de duque de Gerona que le habia dado el conde al tiempo de subir al trono.

Culpasle por mayor, y el vulgo ignora
De su prision la causa en tu mudanza,
Y hasta la envidia sus desdichas llora;
Porque jamas se opuso á su privanza.
Cataluña le estima, España adora,
Viéndose esta vez sola la venganza
Sin quien gratule tan ingrata empresa
Pues al mas ambicioso mas le pesa.
 Si te ofendió, (que puesto que lo dudo,
No sin causa con él te has indignado)
Es hombre al fin, errar como hombre pudo,
Defecto en el primero vinculado;
De la primera gracia Adan desnudo,
Don Guillen de la tuya despojado,
Y hombres los dos, si à Dios imitas sabio,
Iguala tu clemencia con tu agravio.

El conde para probar á Don Grao, le promete su privanza con tal que abandone la amistad del duque y responde:

Grao. Si otro que vuestra alteza me dijera
Semejantes razones..... *Conde.* ¿Estais loco?
Grao. La espada, no la lengua respondiera,
Ofendida de ver tenerme en poco.
La envidia en los palacios lisonjera,
Que lealtades destierra poco á poco,
Os dirá por mentir con lengua sabia,
Que Don Guillen me ofende y que os agravia.
A Estela quise cuando no sabia
Que Don Guillen la amaba; pero luego
Aquel dia mismo (¿qué digo aquel dia?
Aquel instante) mi amoroso fuego
Vueltas sus llamas en ceniza fria,
Árgos en la amistad, si en gustos ciego,
Desembarazó el pecho; y si tardara
El alma por sacarle me sacara.

He aqui la respuesta de Estela á las proposiciones del conde y á las quejas de Don Guillen en la última escena.

Estela.

Duque, paso; poned duque
Freno, y límite á la lengua,
Ó mi injuria os le pondrá,
Que ya por hablar rebienta.
Si el conde de Barcelona,
Pretendiéndome se venga
De vuestro amor desléal
Indignado, que en su ofensa
Soliciteis á su hermana,
Y ingrato pagueis las deudas
De su privanza, y mi amor:
¿Por qué culpais mi firmeza?
¿Pierde por ser combatida
De los cañones la fuerza
Que desanimando escalas,
Queda inmóvil, rotas ellas?
¿Pierde la encina constante
Porque á los vientos opuesta
No solo el tronco, sus ramas,
Victoriosas permanezcan?
¿Oro que apuran trabajos?
¿Nave que vence tormentas?
¿Valor que gana blasones?
¿Sol que desvanece nieblas?

¿Pues por qué quereis que yo,
Duque, persuadida pierda?
¿Constante à ruegos me agravie?
¿Me afrente firme á promesas?
¿Admitilas? ¿dile el sí?
¿Turbeme alegre? ¿hice señas?
¿Mostré gusto? ¿intimé gracias?
¿Junté manos? ¿honré prendas?
Ni á él, ni á vos, ni à ninguno
De los hombres (de la afrenta
Diré mejor justamente
De vuestra naturaleza)
Pienso amar, ni ver ni oir;
Porque habitando entre fieras,
Por cortes viviré campos
Por casas cursaré selvas;
A vos por mudable, al conde,
(Perdóneme vuestra alteza)
Porque es ingtato á servicios,
Porque no cumple promesas.
Y yo, aunque, muger constante,
A combates fortaleza
Encina á vientos contrarios
Roca al mar, y sol á nieblas
Vencedora de todos, entre fieras,
Procuraré quedarlo de mi mesma.

Citaré de la comedia de *Don Gil de las calzas verdes* bastante conocida, un pasage que generalmente se omite en la representacion porque es episódico: en él Doña Juana quiere buscar un criado y encuentra con un tal Caramanchel, el que hace relacion de los amos que ha tenido y el carácter de cada uno: hay entre estos retratos dos escelentes, uno de un cura y otro de un médico: todo el pasage merece ser leido porque es poco conocido á causa de no representarse, y merece serlo: es lo único que diremos de esta comedia la cual es como todas las de Tirso.

Doña Juana=Caramanchel.

Doña Juana.
¿Buscais amo? *Car.* Busco un amo:
Que si el cielo los lloviera
Y las chinches se tornaran
Amos: si amos pregonaran
Por las calles, si estubiera
Madrid de amos empedrado
Y ciego yo los pisára
Nunca en uno tropezara
Segun soy de desdichado.
Doña Juana.
¿Que tantos habeis tenido?
Caramanchel.
Muchos: pero mas inormes
Que lazarillo de tormes.
Un mes serví, no cumplido,
Á un medico muy barbado,
Belfo, sin ser aleman:
Guantes de ámbar, gorgoran,
Mula de felpa, engomado,
Muchos libros, poca ciencia;
Pero no se me lograba
El salario que me daba
Porque con poca conciencia
Lo ganaba su mercé
Y huyendo de tal azar
Me acojí con Cañamar.
Doña Juana
¿Mal lo ganaba? ¿Porqué?
Caramanchel
Por mil causas; la primera
Porque con cuatro aforismos,
Dos testos, tres silogismos
Curaba una calle entera;
No hay facultad que mas pida
Estudios, libros, galenos,
Ni gente que estudie menos
Con importarnos la vida:
Pero, ¿como han de estudiar,
No parando en todo el dia?
Yo te diré lo que hacia
Mi medico: al madrugar
Almorzaba de ordinario
Una lonja de lo añejo,
(Porque era cristiano viejo)
Y con este letuario
Aqua vitæ, que es de vid. (1)
Visitaba sin trabajo,

(1) Que es de vid: es muy buena traduccion en su línea.

Calle arriba, calle abajo,
Los egrotos de Madrid:
Volviamos á las once:
Considere el pio lector,
Si podría el mi doctor,
Puesto que fuese de bronce,
Harto de ver orinales,
Y fístulas, revolver
Hipócrates, y leer
Las curas de tantos males.
Comia luego su olla,
Con un asado manido
Y despues de haber comido
Jugaba cientos, ó polla:
Daban las tres, y tornaba
Á la médica atahona
Yo la maza, y él la mona;
Y cuando á casa llegaba
Ya era de noche: acudia
Al estudio, deseoso
(Aunque no era escrupuloso)
De ocupar algo del dia
En ver los espositores
De sus Rasis y Avicenas.
Asentábase, y apenas
Ojeaba dos autores
Cuando doña Estefanía
Gritaba: «ola, Inés, Leonor;
Id á llamar al doctor,
Que la cazuela se enfria"
Respondia él; «en una hora
No hay que llamarme á cenar,
Déjenme un rato estudiar;
Decid à vuestra señora
Que le ha dado garrotillo
Al hijo de tal condesa,
Y que esta la ginovesa
Su amiga con tabardillo,
Que es fuerza mirar si es bueno
Sangrarla estando preñada,
Que à Dioscorides le agrada,
Mas no lo apueba Galeno»
Enfadábase la dama
Y entrando á ver su doctor
Decia:" acabad, señor;
Cobrado habeis harta fama,
Y demasiado sabeis
Para lo que aqui ganais:
Advertid, si así os cansais
Que presto os consumireis;
Dad al diablo los Galenos,
Si os han de hacer tanto daño:
¿Que importa al cabo del año
Veinte muertos mas ó menos?"
Con aquestos incentivos
El doctor se levantaba
Los testos muertos cerraba
Por estudiar en los vivos:
Cenaba, yendo en ayunas
De la ciencia que vió á solas:
Comenzaba en escarolas
Acababa en aceitunas;
Y acostándose repleto;
Al punto de madrugar,
Se volvia á visitar
Sin mirar un quodlibeto:
Subia á ver al paciente;
Decia cuatro chanzonetas;
Escribia dos rècectas
De estas que ordinariamente
Se alegan sin estudiar
Y luego los embaucaba
Con unos modos que usaba
Estraordinarios de hablar:
"La enfermedad que le ha dado
Señora á vueseñoria
Son flatos y hipocondria;
Siento el pulmon opilado,
Y para desarraigar
Las flemas vitreas, que tiene,
Con el quilo le conviene
(Porque mejor pueda obrar
Naturaleza) que tome
Unos alquermes que dén
Al epate y al esplén
La sustancia que el mal come,"
Encajábanle un doblon,
Y asombrados de escucharle
No cesaban de adularle
Hasta hacerle un Salomon:
Y juro á Dios, que teniendo
Cuatro enfermos que purgar
Le ví un dia trasladar
(No pienses que estoy mintiendo)
De un antiguo cartapacio
Cuatro purgas, que llevó
Escritas (fuesen ó no
Á proposito) á Palacio,
Y recetada la cena
Para el que purgarse habia

Sacaba una y le decia:
«Dios te la depare buena»
¿Parécele à vuesarté,
Que tal modo de ganar,
Se me podía á mi lograr?
Pues por esto le dejé.

Doña Juana.

¡Escrupuloso criado!

Caramanchel.

Acomodéme despues
Con un abogado, que es
De las bolsas abogado,
Y enfadóme que aguardando
Mil pleiteantes que viese
Sus procesos, estubiese
Catorce horas enrizando
El vigotismo, que hay trazas
Dignas de un jubon de azotes.
Unos empina vigotes
Á manera de tenazas
Con que se engoma el letrado
La barba, que en punta está,
¡Miren que bien qué saldrá
Un parecer engomado!
Dejéle en fin, que estos tales
Por engordar alguaciles
Miran derechos civiles
Y hacen tuertos criminales.
Serví luego à un clerigon
Un mes (pienso que no entero)
De lacayo y despensero;
Era un hombre de opinion,
Su bonetazo calado
Lucio, grave, carilleno,
Mula de veintidoseno
El cuello torcido á un lado,
Y hombre en fin, que nos mandaba
A pan y agua ayunar
Los viernes por ahorrar
La pitanza que nos daba:
Y el comiendose un capon
(Que tenia con ensanchas
La conciencia, por ser anchas
Las que teólogas son)
Quedandose con los dos
Alones cabeceando,
Decia, al cielo mirando:
«Ay ama, que bueno es Dios (2)»
Dejele en fin, por no ver
Santo que, tan gordo y lleno,
Nunca á Dios llamaba bueno
Hasta despues de comer.

No podemos dejar á Tirso de Molina sin hablar de su mas célebre composicion hasta en los teatros estrangeros que es "*El convidado de piedra*" fábula que imitaron y adoptaron, aplicándola las reglas del teatro francés, Tomas Corneille hermano del gran Corneille, y Moliere: y drama de que el mismo Voltaire dice que estraña el interés que inspira aunque sea un disparate, y lo atribuye á cierto movimiento escénico que hay en todo él. Es necesario estudiarlo con alguna detencion: este será el objeto de la leccion próxima, en la que hablaremos despues de Guillen de Castro, cuyas *Mocedades del Cid* sirvieron de modelo á la primera tragedia buena que hubo en Francia, *el Cid*, de Corneille: y tambien hablaremos de Miguel Sanchez y algun otro nos falta para llegar a Calderon.

---

(1) Esta pintura es hermosísima.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

16.ª LECCION.=COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA, GUILLEN DE CASTRO Y MIGUEL SANCHEZ, EL DIVINO.

La comedia del *Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, que ha merecido en los paises estrangeros el honor de la imitacion es, considerada como poema dramático, una de las composiciones mas interesantes y defectuosas de Tirso; y no creo que me engaño mucho diciendo que fue una de las primeras obras de su juventud. El mérito verdadero de este drama consiste todo en la invencion de la fábula y en el carácter bien sostenido del protagonista.

Don Juan Tenorio, perteneciente á una familia ilustre de Sevilla muy conocida en la historia, é hijo de D. Diego Tenorio, privado del Rey D. Alonso el Onceno que tenia su corte en aquella capital, era un jóven valiente y dotado de las prendas propias de un caballero, escepto del respeto debido al bello sexo. Su pasion dominante era triunfar de la honestidad de las mugeres y dejarlas burladas y entregadas á la ignominia. Las numerosas maldades que cometió por este defecto, y que pasaban por travesuras entre los jóvenes desalmados, hicieron que se le diese por nombre de guerra el *Burlador de Sevilla*. Su padre afligido por las malas inclinaciones del hijo, le hizo viajar y le envió á Nápoles con su tio D. Pedro Tenorio, embajador de Castilla en aquella corte. Alli bajo el nombre fingido del duque Octavio, su amigo, se introdujo en el cuarto de Isabela, amante de Octavio, y la gozó. El drama comienza en el momento que Isabela conoce la burla, y D. Juan huye. Su tio, temeroso de las consecuencias de una injuria tan atroz, hecha á dos familias poderosas, le envia á España. Al llegar á las playas de Tarragona, naufraga su buque, escapa de las ondas medio muerto, halla socorro y hospitalidad en la choza de Tisbia, una pescadora de aquella costa y testigo del naufragio, y paga tantos beneficios seduciéndola bajo palabra de esposo, burlándola como á las demas, y huyendo en un caballo que era propiedad de la misma Tisbia.

Al principio del segundo está ya el burlador en Sevilla, donde su padre trata de casarle con Doña Ana de Ulloa, hija de don Gonzalo de Ulloa, comendador de Calatrava: pero esta señora queria á su primo el marqués de la Mota. D. Juan Tenorio se encontró con este caballero antiguo amigo suyo y compañero

de liviandades: y sabiendo sus amoríos, procuró lograr una capa suya, y se introdujo en casa de Doña Ana: pero el amor de esta señora no estaba tan adelantado como el de Isabela. Desconoció á su amante en el poco respeto de D. Juan, dió voces, acudió su anciano padre, cortó la retirada al agresor y D. Juan tuvo que matarle para abrirse paso. Huyendo de la justicia, se dirige á Lebrija; pero al pasar por Dos Hermanas, vió una boda de villanos, gustóle la novia, tuvo medios de seducirla persuadiéndola que seria su esposo, la separó del novio y la burló En este episodio acaba el segundo acto y comienza el tercero.

Despues de una accion tan ruin, muda de parecer y se vuelve á Sevilla, creyendo estar mas seguro en el asilo de la iglesia; bien que de noche se retiraba á una casa que habia tomado en una calle escusada. En el convento de San Francisco, donde se refugió, vió el magnífico sepulcro erigido á D. Gonzalo de Ulloa con su estátua de piedra encima, y con este letrero:

"Aquí aguarda del Señor
El mas leal caballero
La venganza de un traidor."

El desalmado D. Juan Tenorio, leyendo este mote, resentido de él, llma á D. Gonzalo *buen viejo y barbas de piedra*, se rie de la venganza que podrá tomar, y al despedirse le convida á cenar aquella noche en su casa, para hacer en ella el desafio.

El convidado de piedra no faltó. Apenas se sentó D. Juan á la mesa, llaman á la puerta. Catalinon su criado va á abrir, y vuelve aterrado sin poder dar razon de lo que habia visto. Don Juan que nada teme va á la puerta y dice:

D. Juan. ¿Quien vá?	*La E.* Soy el caballero honrado
La Estátua. Soy yo.	Que á cenar has convidado
D. J. ¿Quién sois vos?	*D. J.* Cena habrá para los dos.

La presencia de ánimo y el valor que indica esta respuesta, no se desmienten en toda la escena. Tenorio mandar dar silla al convidado, le hace plato, cena el mismo, bebe, le convida á beber, le pregunta si quiere que canten durante el convite segun la costumbre del siglo en que se escribió la comedia, y manifestando el convidado deseos de quedar solo con él, hace quitar la mesa; cierra la puerta, y tratándole como á alma del otro mundo, le pregunta si tiene necesidad de sufragios. D. Gonzalo le pide que vaya á cenar con él á su sepulcro la noche siguiente, y D. Juan lo promete. La estátua se retira: y solo despues que ha desaparecido su contrario, siente estremecimiento y algunos latidos de la conciencia. Pero pronto vuelve en sí resuelto á cumplir su promesa, gloriándose en la reputacion que va á adquirir de valeroso cuando se divulgue tan estraordinario suceso.

Don Juan acude al convite á la hora señalada, que eran las diez de la noche: ya le esperaba D. Gonzalo. La mesa es un ataud, los sirvientes esqueletos enlutados, las viandas víboras y alacranes, el vino hiel y vinagre, la musica recuerdos temerosos de la inexorable justicia de Dios. Al fin, D. Gonzalo pide la mano al burlador, que siente abrasarse por ella todo el interior de su cuerpo. Su intrepidez no se desmiente, tira de la daga, y solo da golpes al aire; hasta que faltándole el aliento, cae difunto á los pies de su enemigo.

Esta es la fábula dramática, debida al genio de Tirso que ha corrido toda la Europa, é interesádola, ya en las comedias francesas, una de Tomas Corneille, otra de Moliere, ya en los acentos que inspiró al célebre Mozart que la puso en ópera, ya finalmente en bailes pantomímicos. Voltaire atribuyó el interés que inspiraba este drama á cierto tráfago y movimiento teatral que que reina en todo él: pero no es esa mi opinion. La intencion de Tirso fue presentar un carácter maligno é intrépido, capaz de luchar hasta el último suspiro contra las fuerzas invisibles del cielo, justamente irritado contra él. Este carácter, por muy fantástico que sea, es sumamente teatral é interesante. Su tipo se halla en la misma antigüedad clásica. Ayax y Capaneo fueron los Tenorios de la Iliada y de la Tebáida. Admitida la hipótesis de las potencias sobrenaturales y de la eterna justicia, es sumamente dramático que el mismo D. Gonzalo víctima del delito de Don Juan, y objeto de su burla despues de muerto, sea el instrumento de su castigo. Habia ademas otro motivo de interés propio del siglo caballeroso en que Tirso escribia. Los espectadores veian á un caballero, vengando sus injurias aun despues de muerto; y esta combinacion dramática era muy conforme con las preocupaciones comunes entonces, acerca del honor.

Fuera del carácter de D. Juan y las últimas escenas, el resto del drama es sumamente irregular aun en el género novelesco y no contiene bellezas de elocucion, antes está escrito con suma incorreccion. Don Antonio Zamora, poeta cómico de principios del siglo XVIII, la refundió, redujo la escena á Sevilla, disminuyó, el número de las mugeres burladas por D. Juan, y asi produjo un drama mas regular, que es el que actualmente se representa cuando se pone esta fábula en el teatro.

Me parece que lo dicho en la leccion anterior y en la presente basta para formar juicio del mérito de Tirso de Molina. Vengamos ya á la comedia de D. Guillen de Castro, coetáneo suyo, intitulada *Las mocedades del Cid*, primera parte: drama célebre en la historia del arte, porque dió motivo á la creacion de la tragedia francesa, y á la composicion del gran Corneille, digna de su genio.

Rodrigo de Vivar, á quien los moros dieron el nombre de Cid (que en su lengua significa *señor*) es armado caballero por el rey Don Fernando el Magno al principio del primer acto. Asisten á esta ceremonia Diego Lainez, padre de Rodrigo; Lozano conde de Orgaz, su hija Jimena amante correspondida del doncel, la infanta Doña Urraca hija del rey, que le calzó la espuela, y otros muchos señores y caballeros de la corte.

Retiradas las damas y Rodrigo despues de la ceremonia, el rey junta su consejo para nombrar ayo á su hijo el príncipe Don Sancho, y propone á Diego Lainez. El conde Lozano, que habia solicitado aquel destino, habla contra este nombramiento, se irrita de las réplicas del anciano, le dá un bofeton, y se retira sin que el rey se atreva á castigar la demasía del orgulloso magnate. Lainez se retira lloroso á su casa, ve sus armas, prueba sus fuerzas para la venganza de su agravio, y se encuentra incapaz de pelear. Llama á sus tres hijos sucesivamente, y les aprieta la mano hasta lastimarlos. Los dos primeros se quejan y lloran: pero Rodrigo que fue el último llamado, le dice irritado:

Padre, soltad en mal hora: Si no fuérades mi padre,
Soltad, padre, en hora mala.   Diéraos una bofetada.

"Ya no fuera la primera" le responde el anciano, alegre al ver el denuedo de su hijo, le refiere su agravio y le incita á la venganza. De este momento empieza en su corazon la lid entre el honor ofendido y el amor. El honor triunfa, busca al ofensor, le da muerte y se escapa, peleando, de los amigos y valedores del conde que querian matarle. Asi concluye el primer acto.

En el segundo se queja por dos veces al rey la infelice Jimena de la muerte de su padre y pide la cabeza del amante que no cesa de adorar, y que con un cuerpo de 500 caballos de su familia huyendo del enojo del rey, sale á la frontera á pelear contra los moros: los derrota en un sangriento combate, y somete á cuatro reyezuelos, acostumbrados á hacer daño en las tierras de Castilla. Termina el segundo acto la segunda queja de Doña Jimena en la cual se valió el autor del célebre romance.

Sentado está el señor rey   En su silla de respaldo.

Al principio del 3.° mientras el Cid hace una romería á Santiago de Galicia, vuelve á quejarse Jimena por tercera vez, glosando tambien otro romance antiguo. El rey por consejo de Arias Gonzalo para probar si el odio de la jóven huérfana era tan enérgico como manifestaba, hace llegar á la sala de su audiencia un criado con la noticia fingida de la muerte de Rodrigo. Jimena se turba al oirla: pero diciéndola al momento que fue una industria para que manifestase su corazon, irritada y corrida pide licencia al rey para buscar un campeon, que haga armas contra Ro-

drigo, prometiéndole su mano si es caballero. Disputábase entonces entre los reyes de Castilla y Aragon la plaza de Calahorra, y Don Martin Gonzalez, caballero aragones de fuerzas gigantescas y temido en toda España por su valor y hazañas, viene á proponer al rey Fernando que se decida la suerte de aquella ciudad sin guerra por un duelo particular de hombre á hombre. Llega entonces el Cid de Santiago, promete salir al desafio con D. Martin que enamorado de la hermosura de Jimena, se propone tambien por campeon suyo y es aceptado. Rodrigo pelea con D. Martin y le mata: pero envia á decir á Jimena que el vencedor de la batalla la lleva la cabeza de su enemigo. Con esta noticia se desmaya, y al volver en sí, descubre su amor en presencia del Rey y de toda la corte. Rodrigo se presenta, se postra á los pies de su amada, y le pide que le de muerte ó termine sus penas. Jimena, aunque avergonzada, cede á los ruegos del Rey, del príncipe de toda la corte y mas que todo á su amor, y da la mano al Cid.

Esta es la célebre fábula dramática de Guillen de Castro. No he analizado toda la comedia, porque no es mi intento dar á conocer su mérito artístico: y asi he omitido de propósito muchas escenas episódicas é inútiles, como el anor de la infanta Doña Urraca al Cid, el terror del príncipe D. Sancho al ver un venablo ensangrentado en manos de aquella princesa, el repartimiento que hace D. Fernando de su reino entre sus hijos, y la escena en que San Lázaro, disfrazado de leproso, recibe socorro del Cid cuando iba á Santiago, y se le aparece despues glorioso. Yo he querido ceñirme en mi analisis, despreciadas estas escenas que afean el drama, á la accion verdadera, que es el amor de Rodrigo y Jimena, y sus luchas interiores entre lo que debian á sus padres, el uno agraviado y el otro muerto, y los deseos de sus corazones. Esta combinacion produce situaciones llenas de pasion, de ternura, de piedad verdaderamente trágica. Para convencernos de su mérito, basta saber que el gran Corneille adoptó con muy poca variacion, necesaria para sostener las unidades de tiempo y de lugar, no solo la fábula, sino tambien el plan, el movimiento y hasta escenasenteras de Guillen de Castro.

Séame permitido hacer una observacion que he verificado, y que quisiera que verificaran tambien todos los que hacen el honor de escucharme, y han emprendido conmigo el estudio del teatro español. He leido muy cuidadosamente todos los dramas de Corneill, compuestos antes del *Cid* la tragedia de *Clitandro*, *la Galeria del Palacio*, *la Plaza Real*, *la Viuda*, *la Criada*; y si bien se encuentran en ellas rasgos del genio inmortal que creó despues el teatro francés, todas ellas, aunque muy ajustadas á las unidades, es decir, á las leyes de la verosimilitud material, en las

cuales se hacia consistir entonces en Francia el arte dramático, todas ellas pecan contra la verosimilitud moral. Ni los personages dicen lo que deben decir, atendidos sus caracteres y precedentes, ni los lances é incidentes, aunque muchos y variados, porque Corneille poseia el don de la invencion, nacen de la accion misma, ni en fin el total de ella escita interés. Asi que estas piezas desaparecieron del teatro, apenas se presentó el Cid; y solo se conservan en las ediciones de aquel gran poeta como monumentos de la infancia del arte.

En la tragedia del Cid fue donde comenzó el gran Corneille á adquirir aquel tacto dramático, aquel arte de espresion noble é interesante, aquel tono de diálogo rápido y sostenido, ya tierno, ya sublime que caracteriza al autor del Cinna y de los Horacios. Pero vemos que en aquella tragedia siguió el plan del drama de Guillen de Castro, y casi tradujo sus pensamientos. ¿Será, pues, una temeridad decir, que en una comedia española de uno de nuestros autores de segunda clase se formó del padre del teatro francés, cuando es un hecho cierto que nada bueno habia hecho hasta que se dedicó á imitarla? y ¿qué importa que las mocedades del Cid esten plagadas de defectos considerables, si en ella habia insertado un genio que se desconocia á si mismo, el nucleo de una obra perfecta? La caida de una pera no mostró al gran Newton la ley que retiene á los astros en su órbita? Pues entre las confusas escenas de Guillen de Castro halló Corneille la verdadera tragedia clásica ¿quién será quien se atreva, despues de esta que á mi me parece demostracion, á imitar á los Nasarre y á los Velazquez, y á despreciar nuestro teatro del siglo XVII solo porque no se sugetó á las leyes del teatro francés, cuando la tragedia y la comedia de este teatro nacieron de la mina copiosísima del nuestro? En cuanto á la tragedia, ya lo hemos visto; en cuanto á la comedia, se verá cuando lleguemos á Ruiz de Alarcon.

Solo nos resta leer algunas de las escenas que Corneille tomó casi al pie de la letra de nuestro dramático. Sea la primera el monólogo del Cid cuando sabe el agravio de su padre.

Cid. Suspenso, de afligido,
Estoy. Fortuna, es cierto lo que veo?
Tan en mi daño ha sido
Tu mudanza, que es tuya y no lo creo.
¿Posible pudo ser, que permitiese
Tu inclemencia, que fuese
Mi padre el ofendido (estraña pena!)
Y el ofensor el padre de Jimena?
¿Que haré, suerte atrevida
Si el es el alma que me dió la vida?

Que haré (terrible calma!)
Si ella es la vida que me tiene el alma?
Mezclar quisiera en confianza tuya
Mi sangre con la suya:
Y he de verter su sangre (brava pena!)
Yo he matar al padre de Jimena?
Mas ya ofende esta duda
Al santo honor que mi opinion sustenta.
Razon es que sacuda
De amor el yugo, y la cerviz exenta

Acuda á lo que soy, que habiendo sido
Mi padre el ofendido
Poco importa que fuese ¡amarga pena!
El ofensor el padre de Jimena.
¿Qué imagino? pues que tengo
Mas valor que pocos años
Para vengar á mi padre
Matando al conde Lozano.
¿Qué importa el bando temido
Del poderoso contrario?
Aunque tenga en las montañas
Mil amigos asturianos.
Y que importa que en la corte
Del rey de Leon Fernando
Sea su voto el primero,
Y en guerra el mejor su brazo?
Todo es poco, todo es nada
En descuento de un agravio,
El primero que se ha hecho
A la sangre de Lain Calvo.
Darame el cielo ventura
Si la tierra me da campo
Aunque es la pimera vez
Què doy el valor al brazo.

Llevaré esta espada vieja
De Mudarra el castellano,
Aunque esta bota y mohosa
Por la muerte de su amo
Y si le pierdo el respeto.
Quiero que admita en descargo
Del ceñírmela ofendido
Lo que le digo turbado,
«Haz cuenta, valiente espada
Que otro Mudarra te ciñe,
Y que con mi brazo riñe
Por su honra maltratada.
Bien sé que te correrás
De venir á mi poder
Mas no te podras corer
De verme echar paso atras.
Tan fuerte como tu acero
Me verás en campo armado.
Segundo dueño has cobrado
Tan bueno como el primero.
Pues cuando alguno me venza
Corrido del torpe hecho
Hasta la cruz en mi pecho
Te esconderé de vergüenza.»

La del desafio del conde, que imitó Corneille mejorándola.

Cid. Conde? *Conde*. Quien es?
Cid. A esta parte
Quiero decirte quien soy
Con. Què me quieres?
Cid. Quiero hablarte
Aquel viejo que esta allí
Sabes quien es? *Con*. Ya lo sé
¿Por qué lo dices ¿ *Cid* Por qué?
Habla bajo, escucha. *Con*. Di.
Cid ¿No sabes que fue despojos
De honra y valor? *Con*. Si seria.
Cid. Y que es sangre suya y mia
La que yo tengo en los ojos
Sabes? *C*. Y el saberlo (acorta
Razones) que ha de importar?
Cid. Si vamos á otro lugar
Sabrás lo mucho que importa.
Con. Quita, rapaz, puede ser?
Vete, novel caballero,
Vete y aprende primero
A pelear y á vencer:
Y podras despues honrarte
De verte por mi vencido
Sin que yo quedé corrido

De vencerte y de matarte
Deja ahora tus agravios
Porque nunca acierta bien
Venganzas con sangre, quien
Tiene la leche en los labios.
Cid. En ti quiero comenzar
A pelear y aprender
Y veras si sé vencer
Veré si sabes matar
Y mi espada mal regida
Te dirá en mi brazo diestro,
Que el corazon es maestro
De esta ciencia no aprendida.
Y quedaré satisfecho
Mezclando entre mis agravios
Esta leche de mis labios
Y esa sangre de tu pecho.
. . . .
Cid: Cualquier sombra de esta casa
Es sagrado para ti
Jimena. Contra mi padre, señor?
Cid. Y asi no te mato ahora
Jim. Oye *Cid*. Perdonád señora?
Que soy hijo de mi honor

Sigueme conde. *Con.* Rapaz...
Con sobervia de gigante
Mataréte si delante
Te me pones, vete en paz
Vete, vete, sino quises
Que como en cierta ocasion
Di á tu padre un bofeton
Te dé á ti mil puntapies.
Cid. Ya es tu insolencia sobrada

Esta escena está mejorada por Corneille porque pasa entre los dos solos: como el conde rehusa combatir con Rodrigo, bajo el pretesto de su corta edad le dice últimamente el conde en Corneille. ¿Estás harto de vivir? y responde el Cid ¿y tú temes morir? Entonces se resuelve, van al campo y le mata.

Diego Lainez manifestando su alegria por ver su honor vengado de la manera que está y Jimena refiriendo la muerte de su padre dicen

Jim. Esta sangre limpia y clara
en mis ojos considera.
Diego. Si esa sangre no saliera
Como mi sangre quedara?
Jim. Señor, mi padre he perdido
Dieg. Seño, mi honor he cobrado
Jim. Fue el vasallo mas honrado
Di. Sabe el cielo quien lo ha sido
Pero no os quiero afligir:
Sois muger, decid, señora.
Jim. Esta sangre dirá ahora
Lo que no acierto á decir
Y de mi justa querella
Justicia asi pediré
Porque yo solo sabré
Mezclar lágrimas con ella.
Yo vi con mis propios ojos
Teñido el luciente acero,
Mira si con causa muero
Entre tan justos enojos.
Yo llegué casi sin vida
Y sin alma ¡triste yo!
Á mi padre que me habló
Por la boca de la herida.
Atajóle la razon
La muerte, que fue cruel,
Y escribió en este papel
Con sangre mi obligacion.
Á tus ojos poner quiero
Letras que en mi alma están
Y en los mios como iman
Sacan lágrimas de acero
Y aunque el pecho se desangre
En su misma fortaleza
Costar tiene una cabeza
Cada gota de esta sangre
Rey. Levantad. *Di.* Yo vi, señor
Que en aquel pecho enemigo
La espada de mi Rodrigo
Entraba á buscar mi honor.
Llegué y hallele sin vida,
Y puse con alma exenta
El corazon en mi afrenta
Y los dedos en su herida.
Lavé con sangre el lugar
Adonde la mancha estaba:
Porque el honor que se lava,
Con sangre se ha de lavar.
Tú, señor, que la ocasion
Viste de mi agravio advierte
En mi cara de la suerte,
Que se venga un bofeton
Que no quedara contento
Ni lograda mi esperanza
Si no vieras la venganza
Adonde viste la afrenta.
Ahora, si en la malicia
Que á tu respeto obligó
La venganza me tocó,
Ya te toca la justicia:
Hazla en mí, rey soberano
Pues es propio de tu Alteza
Castigar en la cabeza
Los delitos de la mano.
Y solo fue mano mia
Rodrigo, yo fuí el cruel,
Quise buscar en él
Las manos que no tenia
Con mi cabeza cortada
Quede Jimena contenta
Que mi sangre sin mi afrenta
Saldrá limpia y saldrá honrada.

La escena entre Jimena y el Cid, antes de salir este á la guerra contra los moros. Esta escena es de la que dijo Boileau que en vano contra el Cid se darían consejos a su amigo "Todo Paris tiene para Rodrigo los ojos de Jimena» y todo Paris tubo para Jimena los ojos de Rodrigo."

Jimena. ¡ Ay afligida!
Que la mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad:
Elvira. No es posible consolarte
Jim. ¿ Qué consuelo he de tomar
Si al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar?
Elv. Siempre quieres á Rodrigo:
Que mató á tu padre mira.
Jim. Sí, y aun preso ¡ Ay Elvira!
Es mi adorado enemigo
El. ¿Piensas perseguirle? *Ji.* Sí,
Que es de mi padre el decoro,
Y asi lloro
El buscar lo que perdí
Persiguiendo lo que adoro.
E. Pues como hasta no lo entiendo
Estimando el matador
Y el muerto? *Jim.* Tengo valor,
Y habré de matar muriendo.
Seguiréle hasta vengarme.
(Sale Rodrigo y arrodíllase
delante de Jimena.)
Cid Mejor es que mi amor firme
Con rendirme
Te dé el gusto de matarme
Sin la pena de seguirme.
J. Qne has emprendido que has hecho
Eres sombra, eres vision?
Cid. Pasa el mismo corazon
Que pienso que está en tu pecho
Jim ¡ Jesus! Rodrigo, Rodrigo,
En mi casa? *C.* Escucha. *J.* Muero.
Cid. Solo quiero
que oyendo lo que digo
Respondas con este acero.
(Dale su daga.)
Tu padre el conde Lozano,
En el nombre y en el brio,
Puso en las canas del mio
La atrevida injusta mano.
Y aunque me vi sin honor
Se malogró mi esperanza
En tal mudanza
Con tal fuerza, que tu amor
Puso en duda mi venganza.
Mas en tan gran desventura
Lucharon á mi despecho
Contrapuestos en mi pecho
Mi afrenta con tu hermosura.
Y tú señora vencieras
Á no haber imaginado,
Que afrentado,
Por infame aborrecieras
Quien quisiste por honrado.
Con este buen pensamiento
Tan hijo de tus hazañas
De tu padre en las entrañas
Entró mi estoque sangriento.
Cobré mi perdido honor,
Mas luego á tu amor rendido
He venido
Porque no llames rigor
Lo que obligacion ha sido.
Donde disculpada veas
Con mi pena mi mudanza
Y donde tomes venganza
Si es que venganza deseas,
Toma, y porque á entrambos cuadre
Un valor y un alvedrio
Has con brio
La venganza de tu padre
como hice la del mio.
Ji. Rodrigo, Rodrigo ¡ Ay triste ¡,
Yo confieso, aunque lo sienta
Que en dar venganza á tu afrenta
Como caballero hiciste.
No te doy la culpa á tí
De que desdichada soy,
Y tal estoy
Que habré de emplear en mi
La muerte que no te doy.
Solo te culpo agraviada,
El ver que á mis ojos vienes
A tiempo que aun fresca tienes

Mi sangre en mano y espada.
Pero no á mi amor rendido
Sino á ofenderme has llegado
Confiado
De no ser aborrecido
Por lo que fuiste adorado.
Mas vete, vete Rodrigo;
Disculpará mi decoro
Con quien piensa que te adoro
El saber que te persigo.
Justo fuera sin oirte,
Que la muerte hiciera darte;
Mas soy parte
Para solo perseguirte
Pero no para matarte.
Vete y mira à la salida
No te vean, si es razon
No quitarme la opinion
Quien me ha quitado la vida.
Cid. Logra mi justa esperanza
Mátame *Jim.* Déjame. *Cid.* Espera
Considera
Que el dejarme es la venganza
Que el matarme no lo fuera.
J. Y aun por eso quiero hacella
Cid. Loco estoy: estas terrible.
Me aborreces? *Jim.* No es posible
Que predominas mi estrella.
C. Pues tu rigor qué hacer quiere?
J. Por mi honor, aunque mujer
He de hacer
Contra ti cuanto pudiere
Deseando no poder.
Cid. ¡Ay Jimena! quien dijera...
J. Ay Rodrigo! quien pensara...
Cid. Que mi dicha se acabara?
Jim. Y que mi bien feneciera?
Mas ¡ay Dios! que estoy temblando
De que han de verte saliendo.
Cid. ¡Qué estoy viendo!
Jim. Vete, y déjame penando.
Cid. Quédate, iréme muriendo.

El razonamiento de Diego Lainez á su hijo congratulándose de haber lavado su afrenta, razonamiento que ha copiado Corneille.

Diego. Es posible que me hallo
En tus brazos? Hijo, aliento tomo
Para en tus alabanzas emplealla;
¿Cómo tardaste tanto? pues de plomo
Te puso mi deseo; y pues veniste,
No he de cansarte preguntando el como.
Bravàmente probaste, bien lo hiciste,
Bien mis pasados brios imitaste,
Bien me pagaste el ser que me debiste.
Toca las blancas canas que me honraste,
Llega la tierna boca á la megilla
Donde la mancha de mi honor quitaste.
Soberyia el alma à tu valor se humilla,
Como conservador de la nobleza
Que ha honrado tantos reyes en Castilla.
Cid. Dame la mano, y alza la cabeza
A quien como la causa se atribuya
Si hay en mi algun valor y fortaleza
Diego. Con mas razon besara yo la tuya
Pues si yo te dí el ser natralmente
Tu me le has vuelto á pura fuerza suya.

Otros muchos versos hay ó traducidos ó imitados; pero bastan las citas que he hecho para conocer con cuanta razon he atribuido el *Cid* de Corneille á las *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro.

Antes que pasemos al examen del mérito de Calderon, debemos dar cuenta de Miguel Sanchez, á quien llamaron sus contemporáneos *El Divino*, y no sin razon. Solo he visto de él una comedia, intitulada la *Guarda cuidadosa*, sin haber podido adquirir ni aun noticia de otro drama del mismo autor, que floreció á fines del siglo XVI y principios del siguiente. Pero si he de juzgar por la *Guarda cuidadosa* de las demas suyas, es imperdonable el descuido de los impresores de su tiempo. El lenguage tiene sencillez, correccion, pureza y cierta urbanidad que se acerca á la de Calderon. La versificacion, poco armoniosa en lo general, es magnífica y llena de imágenes cuando el poeta quiere. La intencion es siempre dramática, y pasa de una situacion á otra sin dejar nunca de interesar. Las situaciones, agradables, deducidas siempre de los antecedentes, con tal arte que no parece que me engaño al decir que esta comedia de intriga es como un tránsito del drama novelesco de Lope de Vega al de Calderon. Se respira ademas en toda ella una atmósfera campestre, que hace mas vivas y animadas las escenas de amor y de celos que se describen El autor introdujo muchas (y no son las menos agradables) de doble sentido en que dos de los interlocutores en cuya confidencia está el auditorio, espresan lo que quieren, sin que conozca el sentido que dan á sus palabras otro interlocutor que está presente tambien y del cual tienen que guardarse.

La fábula es esta. Leucato, caballero de un pais estrangero (que no se nombra) aunque parece es el Languedoc, despues de un viage á Valencia de España en compañia de su hija Nisea (para negocios que tampoco se esplican) vuelve á su patria, y se establece en una serranía, que es el lugar de la escena, donde estaban su castillo y sus estados. El príncipe de aquel pais se enamora de Nisea, á quien tenian con poca salud las memorias de Florencio, caballero de Valencia que la habia amado y logrado su correspondencia en esta ciudad. El príncipe con el achaque de cazar en el monte viene al castillo de Nisea, á tiempo que Florencio llega de Valencia en seguimiento de su amada, tropieza su caballo en un tronco casi á las puertas del castillo, cae, se hace una herida en la cara, y permanece desmayado algun tiempo. Nisea le reconoce, y quiere alojar en su castillo á su amante que vuelto en sí, y sabiendo el movimiento que hay en la casa por el hospedage del príncipe y de su comitiva, y observando la pasion de este en sus miradas y espresiones, se aloja aquella noche en una choza cercana. Aqui concluye el primer acto.

Florencio, cuyas señales nadie habia conocido por tener cubierta la cara á causa de su herida, habiendo ido á la ciudad para concluir ciertos negocios echa la voz de que habia muerto por

medio de su criado Ariadeno; se disfraza de guarda de monte, es admitido como tal en el castillo de Leucato, y logra que Ariadeno sea admitido como criado del príncipe. Esta situacion le proporciona hablar con Nisea, que le dió satisfaccion á sus quejas; y tambien saber las intenciones del otro amante teniendo una espia en su familia.

Florencio, habiendo hablado una noche con Nisea por una reja del castillo, haciendo su guarda como acostumbraba, vé al principe á quien una criada de Nisea habia llamado para que hablase con su ama. El príncipe procura desprenderse de aquel testigo incómodo que avisado por Ariadeno de la intencion de su rival permanece oculto para registrar lo que hacia, y vuelven á encenderse sus celos y sus quejas. En esta situacion concluye el acto 2.º

El principe, que no logró hablar con Nisea de noche, supo de la criada que habia de madrugar; y en efecto Nisea lo habia dicho para hablar con su guarda en el monte. Pero habiéndole ya encontrado y estando dándole satisfaccion, llegó el príncipe que tambien habia madrugado para pasear con Nisea. Esta, afligida por los celos de su amante é irritada de las persecuciones del príncipe, pierde la paciencia, y le despide en público con tanta ira que Florencio queda desengañado de sus recelos, y el príncipe se cura de su pasion, no quedándole de ella mas que el deseo de vengarse. Trata pues, con Trebacio y Ariadeno sus confidentes el modo de hacer una burla á Nisea. Ariadeno, viendo la ocasion oportuna para favorecer á su amo, le aconseja que finja que el guarda es un caballero español, llamado Florencio, que enamorado de Nisea, habia venido á servirla disfrazado. Le dice que echada esta voz entre la famillia acaso Nicea caeria en el lazo y se enamoraria ó permitiria amorios y el príncipe entonces se vengaria de los desprecios que le hacia, viéndola aficionada por la fama de ser un caballero, de un hombre vulgar, que era guarda del monte. El príncipe da en el lazo, la voz se esparce por todas partes. Leucato lo sabe, habla con Nicea y conoció no solamente que el caballero amaba á su hija sino que su hija estaba algo aficionada á él: determinado á poner á cubierto su honor manda llamar un sacerdote, encierra á Florencio en un cuarto y le intima que alli muere ó se casa con su hija. Florencio que no deseaba otra cosa se casa ó prepara á casarse con Nicea cuando viene el príncipe á ver el efecto de su burla: lo encuentra ya casi concluido todo; habla con Florencio aparte y este le dice que todo es cierto, que no le habia fingido nada, que era cierto ser Florencio, nacido en Valencia y caballero, que alli habia sido muy conocido de Nisea y la enamoró y fue correspondido; que él se hubiera apartado si luego que lo supo su padre no le hu-

biera obligado á casarse. Entonces toda la ira del príncipe va á descargar sobre Ariadeno, que confiesa de plano: el príncipe se viene á buenas, no conserva resentimiento ninguno y la boda se hace.

Veamos algunas pruebas de lo que hemos dicho acerca del mérito poético de Sanchez.

Cuando Florencio cayó del caballo y recibió la herida casi á las puertas del castillo donde Nisea le vió, le reconoció y queria hospedarle, le entera en que el príncipe estaba hospedado en el castillo aunque en aquel momento estaba cazando fuera. Llega el príncipe y dice

Prínc. Parece este es que cayó
Ari. Ya lo sabes? *Prí.* Allá fuera
Me han dicho de la manera
Que su dicha sucedió:
Dicha fué no se matar.
Ari Muerto le habemos tenido
Prí ¿Y cómo estas? *El* Con sentido
Que no se si es mejorar.
Prín. Bien dices: porque con él
Se echa mas de ver el mal
Ari. El habrá quedado tal
Que quiera estar sin él.
Prí. Y en pie te puedes tener
E. He probado á andar un poco
Prí ¿Podráste ir poco á poco?
Flo. Habré de hacer por poder
Nisea. Primero te has de casar
Que saques el pie de aquí.
Prín. Segun me parece á mí
Mas provecho le hará andar
Yo le aconsejo lo cierto.
Flor. Ya los caballos espero.
Ari. Parécesme caballero.
F. Soy bien nacido y bien muerto
Prí. Español? *Flo.* A tu servicio.
Prí. A donde vas? *F.* Caminaba
Hácia Italia. *P.* ¿A qué? *F.* Llevaba
Esperanzas *Pr.* Para oficio?
Flor. Para buena ocupacion
Con harto honrada ventaja
Pero la fortuna ataja
La mas cierta preteesion.
Nis. Yo fio que estarás bueno
Y que alegre gozarás
Esta tu ventaja y mas.
F. Ya voy de esperanza ageno.
P. Porque pierdes la esperanza?
Fl. Por que me dicen, señor,
Que tengo competidor;
Hombre que puede, alcanza
Pr. Tienes de eso nueva cierta
Fl. Cuando no lo fue la ruin?
Pr. Pues á tan dichoso fin
Partias con dicha incierta.
Flo. Cuando yo partí, no habia
Razon de tener alguna.
Pues tuve á toda fortuna
Por mudable, y no la mia.
P. ¿Dónde hallaste de tu ofensa
Nuevas? *Fl.* Por aqui al pasar
Que la nueva del pesar
Hallase do no se quiera.
Pr. Quizá para darte en ojos
Y desanimarte intenta
Engañarte alguno. *F.* Cuenta
Que lo veo por mis ojos.
N. Pues pienso que te mintieron
Que ellos tambien mentir saben.
Y esperanzas no se acaben
Que tambien fundadas feuron
De tu salud trata áhora
Que luego tratarás de ellas;
Que de que saldrás con ellas
Yo salgo por fiadora:
No temas competidor
Séase quien se quisier
Que ha de tener su poder
Envidia de tu favor.
E. Beso los pies cien mil veces
De quien tal merced me hace.
Nis. Porque en verdad no deshace
Su poder lo que mereces.
Esas nuevas que te han dado
No te quiten el reposo

Porque siempre el poderoso
Es el que viene engañado.
Responderán con respeto
Todos á su pretension:
Mas mirando la razon,
Que esto hace siempre el discreto.
Flo. Quien mas me favorecia
No me ha tratado verdad.
Nis Quizá por mas amistad
O por un yerro sería.
Ves aqui al príncipe (espera)
Que me dice que ha venido
Aquí mil veces, y ha sido
Para mi esta la primera:
Y si me lo oyera alguno
Pensàra que lo engañaba.
No estés afligido, acaba.
F. Siempre el triste es importuno.

Florencio no quiso apesar de la instancia de Nisea para hablar á sus solas, ser hospedado en la misma casa y va á donde le ll va una joven aldeana hija de Sileno, criado de la casa, que tenia su choza cercana: esta aldeana es la que hace el papel bucólico, el papel de pastor en esta comedia.

Florela. Pues no hay en aquesta casa
Caridad para acojeros,
Que suele con forasteros
No ser á veces escasa?
Y sucediendo delante
De ellos la desgracia fiera
Haber movido pudiera
Á compasion un diamante.
Partios á la ciudad
Si es que caminar podeis
Que donde quiera hallareis
Cortesía y amistad.
Y si como yo imagino
Segun fue el daño terrible
Fuera, señor, imposible
Proseguir vuestro camino;
Mi padre que en esta orilla
Del monte á muy poco espacío
Detras de aqueste palacio
Tiene una pobre casilla.
Con ella y con cuanto el mande
Hará que al menos os sobre
Una voluntad de pobre
Que siempre suele ser grande.
No os ha de faltar allí
Una cama limpia y blanda
Con las sabánas de holanda
Que se guardan para mí
Colchones que puede encima
Tenderse el rey, con cuidado
Que desde que se han lavado
No han bajado de la rima.
Cobertor que en las ventanas
Ponemos en nuestras fiestas:
Mantas, que entre nieve puestas
No sabreis si es nieve ó lana.
Almohadas de labor
Que jamás se han enfundado,
Rodapies de red labrada,
Que la cerca el rededor.
Hallarlo has, cuando lo veas
Oliendo todo á tomillo,
Y á pecho llano y sencillo,
Perfumes de las aldeas.
Tendrás para tu regalo,
Si quedarte determinas,
Huebos frescos y gallinas.
Que no lo hay en casa malo.
Durante fruta estos yermos
Bien sazonada y madura
Y agua fria clara y pura
Buen convite para enfermos.
El médico vendrá acá
O cada dia, à lo mas
Que no como a los demás
Te curará desde allá.
Sencilla ofrezco á tus pies
Este servicio pequeño:
Que aunque no soy de ello dueño,
Soy dueño de quien lo és.
Soy sola en casa de padre
Y por eso ánsi lo digo:

Que aun hoy consuela conmigo
La pérdida de mi madre.
Rogaréselo de veras,
Y si duda lloraré
Que lagrimas te dare
Y no serán las primeras.
Que cuando caer te ví
Llorè hartas, yo te digo
Y aunque quise entrar contigo
De pesar no me atreví.
Cuenta con tu hato tube
Que todos lo habian dejado;
Y aunque no estube á tu lado
En servicio tuyo estube.
A tener mas, mas te diera
Mas esta pobre humildad
Ofrezco á tu enfermedad,
Y a mi por enfermera.

Esta misma jóvén habiendose hospedado en casa de su padre el principe, porque Nisea no le queria tener en el palacio, se sale á dormir al campo por librarse de los alhagos de los criados del príncipe y dice este romance.

Elor. Encinas de este monte
Entre cuya compañía
En paz segura ha pasado
Sus pocos años mi vida:
Fresnos tan amigos mios
Ya por la costumbre antigua
Que no me pierde en vosotros
La multitud infinita:
Yerba de cuyo regazo
La siesta de tantos dias
Hice cama por mi gusto,
Que me diste franca y limpia
Hoy que por necesidad
Humilde vengo á pedilla
Y ser quiero vuestro huesped
Toda aquesta noche fria.
No me la negueis piadosos
Ansí os sean siempre amigas
Las influencias del cielo,
Y sus estrellas benignas:
Que aquí me traen perdida
Peligros de mi casa y mis desdichas.
Acojed seguramente
Una medrosa, que fia
De vuestra muda esperanza
Mas que de su casa misma.
Acojió en ella mi padre
O por fuerza ó por codicia
Al príncipe de esta tierra
Que cual és, tenga la vida.
Quedó en ella, no forzado
De tempestades prolijas
Que estas hay vez que á los reyes
A tal humildad obligan.
Detiénenle vanidades
Y mal miradas porfias
En afrenta del vasallo
Mejor que tiene en sus vellas.
Si á un padre como á Leucato;
Le solicitan la hija
El mio, que los hospeda
Teniéndola, ¿en qué se fía?
Que aunque no soi tan linda
Cuanto al peligro todas son las mismas.
Anda tan entretenido
De esperanzas y mentiras
Que llevan tras sí los hombres
A donde quiera que vivan,
Que de su honor olvidado
No me guarda, perseguida
De los cortesanos libres
Que al amo que traen imitan
No tengo donde acojerme
Porque la posada es chica
Y es de temer tanto fuego
En una casa pajiza.
Al monte me vengo huyendo
Donde al tronco de una encina
Arrimaré la cabeza
Segura aunque no dormida
Parece que estas retamas
Con su seno me convidan,
Que hallaré seguro al menos
De traicion y de desdichas:
Aquí estaré escondida
Hasta que venga á defenderme el dia.

Concluiremos con el soneto que dice la guarda cuidadosa cuando empieza su oficio de guarda de monte.

Esta junto á un riachuelo que pasa junto á aquella montaña y le dirige estos versos.

Florencio,

Fáciles aguas de este manso rio
Que por su margen desigual torcida
Llevais vuestra corriente recogida
Al valle melancólico y sombrio:
Olas cobardes, que os detiene el brio.
Arena á vuestra costa humedecida;
Y de la opuesta peña endurecida
Blandas mojais el pie, de algas vestido
Por qué estais murmurándome, si digo
Que he de elegir sin órden ni discurso
Al dueño ingrato de mi vida triste?
Torcida ó no, su condicion la sigo,
Como seguis vosotras vuestro curso:
Que fuerza natural mal se resiste.

Estos dos cuartetos son superiores en cuanto á poesía descriptiva: no hay una sola palabra despreciable, que puedan parecer ripio.

Arena á vuestra cosa humedecida!" es una imagen muy delicada, la arena de los rios humedecida á costa de los mismos.

En la leccion venidera principiaremos nuestros estudios sobre Calderon.



